

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет оркестрових інструментів
Кафедра скрипки

Дипломна робота на здобуття ступеня «Магістр»

на тему:

**СКРИПКОВИЙ КОНЦЕРТ НІЛЬСА ГАДЕ
ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ЕВОЛЮЦІЇ СКАНДИНАВСЬКОЇ
ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ
(ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНИЙ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНО-
ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ)**

Виконавець: студентка 2 курсу
денної форми навчання
профілізації «Скрипка»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
другого (магістерського) рівня вищої освіти
КЛЕКОЦЬ Уляна Анатоліївна

Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства,
професор кафедри музичної
медієвістики та україністики
ГРАБ Уляна Богданівна

Рецензент:
доктор педагогічних наук,
професор кафедри скрипки
АНДРЕЙКО Оксана Іванівна

ПЛАН

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. МУЗИЧНА КУЛЬТУРА СКАНДИНАВІЇ В ІСТОРИЧНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ.....	6
1.1 Витоки музичної культури в країнах Скандинавії (Норвегія, Данія, Швеція, Фінляндія).....	6
1.2 Професійне музичне мистецтво Скандинавії XVI-XVIII століття.....	11
1.3 Творчість скандинавських композиторів епохи романтизму.....	17
РОЗДІЛ 2. КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ ТА ОРКЕСТРУ НІЛЬСА ГАДЕ В ДИСКУРСІ ЕВОЛЮЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ СКАНДИНАВІЇ.....	25
2.1 Формування життєтворчого шляху Нільса Гаде.....	25
2.2 Особливості музичної мови Концерту для скрипки з оркестром d-moll op. 56 Нільса Гаде в контексті музичних тенденцій доби.....	29
2.3 Інтерпретаційно-виконавський аналіз Скрипкового концерту Нільса Гаде скрипачами Каєм Лауресеном та Крістіною Астранд.....	43
ВИСНОВКИ.....	54
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	57

ВСТУП

Інструментальна музична культура Скандинавії має глибокі історичні корені, що сягають аж епохи вікінгів. Вона формувалася під впливом народних традицій та європейської барокової, класичної, а згодом і романтичної школи. Фольклорна музика, зокрема народні балади, кульнінги, йойки, пісні, інструментальні й танцювальні мелодії стали провідними ознаками музичної ідентичності північних країн. Особливо важливим був вплив народних інструментів, серед яких виділяються нікельхарпа (шведський струнно-смичковий інструмент з клавішами) та хардангерфеле (норвезька народна скрипка).

З розвитком професійного музичного мистецтва Скандинавія почала «вливатися» в загальноєвропейський музичний простір, хоча цей процес у всіх країнах відбувався по-різному. У Данії та Швеції музична інструментальна культура орієнтувалася на німецькі й австрійські традиції, що принесли контрапунктичну техніку, поліфонічну фактуру, складні гармонічні звороти, структуровані симфонічні жанри, що характерні для композиторів Й. С. Баха, Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Мендельсона та інших. Фінляндія і Норвегія спиралися на власний фольклор, що базувався на казках, легендах і переказах про могутню й неприступну природу.

Одним із перших композиторів, який поєднав європейські традиції із національним стилем став Нільс Гаде. Працюючи в Німеччині та Данії, він синтезував романтичний стиль із елементами народної музики. Його Концерт для скрипки ор. 56, написаний у 1880 році, є вагомим інструментальним концертом в данській музичній спадщині. Твір вирізняється ліричністю, витонченим оркестровим супроводом та стриманою віртуозністю скрипкової партії. Композитор майстерно використав виразні можливості інструмента, вивівши на перший план кантилену, співучість й темброву палітру.

Концерт для скрипки Нільса Гаде представив скандинавську музику на міжнародній арені, сприяв розвитку професійного скрипкового виконавства півночі та вплинув на наступне покоління композиторів, зокрема Карла Нільсена, Едварда Гріга, Яна Сібеліуса та інших.

Дослідження Скрипкового концерту Нільса Гаде є важливою віхою для сучасного скрипкового мистецтва. Зокрема, аналіз музичної мови твору допоможе виконавцю зрозуміти образну сферу, краще продумати власну інтерпретацію та полегшить виконання. Варто зауважити, що творчість Нільса Гаде в контексті розвитку скандинавської музичної культури загалом є недостатньо дослідженою у світовому музикознавстві. Всі наведені факти засвідчують **актуальність** даного магістерського дослідження.

Об'єкт дослідження – скандинавська інструментальна музична культура.

Предмет дослідження – жанрово-стилістичні та інтерпретаційно-виконавські особливості Концерту для скрипки d-moll, op. 56 Нільса Гаде.

Мета дослідження – визначити місце Скрипкового концерту Нільса Гаде в еволюції скандинавської інструментальної музичної культури, розкрити його жанрово-стилістичні особливості та проаналізувати виконавські інтерпретації твору з урахуванням музичних тенденцій доби романтизму.

Для досягнення означеної мети опрацьовано наступні **завдання дослідження**:

- дослідити витоки музичної культури в країнах Скандинавії;
- розглянути становлення професійного музичного мистецтва Скандинавії та творчість композиторів доби бароко, класицизму та романтизму;
- простежити формування життєтворчого шляху Нільса Гаде;
- виявити особливості музичної мови Концерту для скрипки з оркестром d-moll op. 56 Нільса Гаде в контексті музичних тенденцій доби;
- провести інтерпретаційно-виконавський порівняльний аналіз Скрипкового концерту Нільса Гаде.

Джерельною базою дослідження послужили праці українських дослідників [1-9], а також розвідки, дослідження та численні інтернет-статті іноземних музикознавців [10-53].

Методологічну базу магістерського дослідження складає поєднання таких методів:

- історичний метод – для вивчення історії та етапів розвитку скандинавської інструментальної музичної культури;
- музикознавчий метод – задля розгляду образно-драматургічних, композиційних та жанрово-стильових особливостей Концерту для скрипки з оркестром d-moll, op.86 Нільса Гаде;
- компаративний метод – для визначення характерних особливостей означеного твору;
- метод порівняння – при аналізі інтерпретаційно-виконавських аспектів Концерту для скрипки з оркестром d-moll, op.86 Нільса Гаде;
- методи узагальнення та синтезу – для систематизації здобутих результатів.

Матеріал для аналізу – Концерт для скрипки з оркестром d-moll, op. 86 Нільса Гаде.

Практичне значення роботи. Основні положення та практичні висновки дослідження можуть бути використані у навчальних курсах «Історія скрипкового мистецтва», «Історія виконавства» та «Історія світової музичної культури» для студентів вищих спеціальних музичних закладів.

Новизна дослідження обумовлена наступними факторами:

- вперше комплексно досліджено історію розвитку та становлення скандинавського інструментального музичного мистецтва,;
- вперше в українському музикознавстві детально проаналізовано жанрово-стильові особливості Концерту для скрипки з оркестром d-moll, op. 56 Нільса Гаде та проведено порівняльний інтерпретаційно-виконавський аналіз.

Структура роботи. Робота складається із вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 62 сторінки, з них 54 сторінки – основний текст. Список використаних джерел налічує 53 позицію.

РОЗДІЛ 1.

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА СКАНДИНАВІЇ В ІСТОРИЧНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ

1.1 Витоки музичної культури в країнах Скандинавії (Норвегія, Данія, Швеція, Фінляндія)

Скандинавія – це регіон на півночі Європи, що характеризується міцними культурними, історичними та мовними зв'язками між народами, що живуть на цих територіях. Скандинавськими країнами є Данія, Норвегія та Швеція. До їх складу ще часто зараховують Фінляндію, Ісландію та Фарерські острови, оскільки в них схожа культура і традиції.

Природа Скандинавії є суворою і неприступною. Географічне положення країн формує їх прохолодний та вологий клімат: коротке літо змінює довга, морозна та сніжна зима. Ще однією особливістю північних країн є мальовничі ландшафти, вкриті зубчастими гірськими хребтами, долинами, вічно-замерзлими льодовиками та вузькими фіордами з крутими берегами. Густі ліси і кам'янистий рельєф унеможливлювали землеробство та ускладнювали ведення господарства. Основу населення становили переважно вільні люди, яких у Західній Європі називали норманами (в перекладі – «люди Півночі»). Вони володіли кораблями, різноманітним знаряддям праці, мали худобу та здебільшого оселялися на морських узбережжях або в родючих долинах, щоб забезпечити свою життєдіяльність. Однак, неврожаї, голод, холод, суворі погодні умови та інші лиха змушували багатьох людей покидати свої домівки. Вони вирушали у далекі морські походи, сподіваючись захопити більш родючі землі, знайти поживу та скарби. Воїнів-мореплавців із Скандинавії починали називати вікінгами (в перекладі – «пірат»). Однак, їхня мета полягала не лише у завоюванні нових територій, а й у торгівлі.

Епоха вікінгів тривала протягом VIII-XI століть. Вони не затримувалися довго на одному місці і вели кочовий спосіб життя. Відтак, вікінги мали багате усне мистецтво, що призвело до розвитку епічних пісень, легенд і поем, які

передавалися з покоління в покоління. Варто зауважити, що їхня культура була тісно пов'язана з релігійними віруваннями. Вони поклонялися богам скандинавського пантеону – Одіну, Тору, Фрейї та іншим. Міфологія відображала уявлення про сміливість, долю та смерть, а також віру у Вальгаллу – місце, куди потрапляли загиблі воїни [31].

Постійне переміщення по різних частинах Європи дозволило вікінгам увібрати елементи місцевої культури, зокрема середньовічної. Подорожуючи до Великої Британії, Франції, Іспанії, Русі та країн Середземномор'я, завойовники запозичували нові ремесла, стилі мистецтва, військові прийоми та елементи християнської культури.

Власне, музична культура вікінгів була важливою частиною їхнього побуту, релігійних обрядів та суспільного життя. Детальних писемних згадок про цей феномен залишилося досить небагато, однак археологічні знахідки та скандинавська міфологія дають уявлення про їхнє музичне мистецтво. Перш за все, скандинавська культура в період Середньовіччя базувалася на фольклорі. Успішні військові походи та завоювання вікінги відмічали пишними бенкетами та обрядами, які не обходилися без музичного супроводу. На святах поширеними інструментами були флейти, що виготовлялися з кісток або дерева. На них грали прості мелодії, що додавали ритму в танцях. Для розважальних номерів використовували ліроподібні струнні інструменти – гудки, які були широко розповсюджені серед скоморохів (мандрівних артистів Київської Русі). Урочистої атмосфери додавали удари на примітивних барабанах, мембраною для яких слугувала натягнена тваринна шкіра. Для тривожних сигналів під час військових походів використовували люри та роги, на яких видобувалися гучні низькі звуки.

Важливу роль у культурі вікінгів відігравали співи. Оскільки вони були язичниками, то вірили, що музика допомагає спілкуватися з богами та прославляти їх. А вони в знак подяки надавали воїнам силу перед битвою та сприяли успішним походам. Пісні епічного та героїчного характеру описували мужні подвиги воїнів та важливі події, зберігаючи таким чином історію племені.

В епоху вікінгів приходить розквіт творчості непрофесійних поетів-співців – скальдів. Вони були залучені до дружини конунгів (військових вождів) та складали різнохарактерні пісні і вірші, що виконувалися без музичного супроводу [2].

Основними жанрами творчості скальдів є:

- драпа – бойова пісня, що уславлює подвиги військового вождя, його дружини та підносить героїчні ідеали;
- нід – лайлива, груба та дотепна пісня про ворогів та недругів;
- віса – весела, жартівлива пісня, що описувала рутину. В ній переважно йдеться про поєдинок, угоду, побачення, крадіжку, випадкову зустріч, сновидіння тощо.

Після завершення епохи вікінгів (IX століття), Скандинавія зазнала значної трансформації. Замість грабіжницьких морських походів люди зосередилися на розбудові своїх власних держав. Політичні союзи, економічний розвиток і культурне збагачення створили основу для майбутнього процвітання країн. Відбувся перехід від племінних союзів до централізованих монархій: Швеція, Норвегія та Данія стали окремими королівствами, які прийняли християнство. Відповідно, почали активно розбудовуватися католицькі храми, в яких культивував григоріанський спів, що став початковою формою систематизованої музики. Осередками першої професійної музичної освіти стали місцеві монастирі, в яких навчали монахи з Європи [11].

Варто зауважити, що у 1349-1350 роках в Норвегію прийшла чума і вбила більше, ніж половину населення. Наслідком цього лиха став економічний та культурний занепад країни, а також ослаблення впливу норвезької еліти. Протягом 1396-1814 років Норвегія була зведена разом з Данією в одне королівство, що дало змогу «реставрувати» культуру, хоч вона вже й була асимільованою.

В повсякденному житті скандинавців важливе місце продовжувала займати народно-побутова музика. Епічні пісні й танцювальні забави з часів вікінгів в усній формі передавалися з покоління в покоління, однак з'являлися

нові музичні жанри та інструменти. Популярності набув фідель – струнно-смичковий інструмент, широко розповсюджений у середньовічній Європі. Він мав овальний корпус, 5 струн, С-подібні резонаторні отвори та пряму шийку. Фідель виявився багатофункціональним, адже був придатним як для сольної гри, так і для супроводу.

Відносно новим жанром стала балада, запозичена із Франції. Проте, вона охоплювала надзвичайно різноманітний спектр тем: не лише лицарські подвиги та романтичні історії, а й міфологічні, надприродні, побутові, моральні, історичні сюжети. Досить цікавими виступають саме шведські балади: вони виконувалися жінками під супровід лютні та фіделю, мали строфічну форму та відзначалися простими й виразними мелодіями. Музика балад часто будувалася на мажорних ладах або на пентатоніці [48].

У Швеції в добу Середньовіччя та Відродження популярним був кульнінг – скандинавський пастуший клич, заклики, вигуки та короткі пісні пасторального типу. Ним користувалися жінки або ж хлопчики, які випасали худобу. Вони використовувалися для того, щоб спрямувати рух худоби в полі та перегукнутися між іншими пастухами. Кульнінгові мелодії мали меланхолійний характер та містили мікрохроматику, а вигуки являли собою високі, спрямовані догори звуки, що виконувалися без вібрато. «Чвертьтони і півтони надають мелодіям характеру, якого немає в західних класичних стилях. Він наближається до “блюзового звучання”. Жінки чи хлопчики співають у високому регістрі, щоб звук рознісся безкраїми полями» - зазначає сучасна скандинавська музикознавиця Жанна Альмен [48].

В мешканців найпівнічніших територій Скандинавії – саамів, з давніх-давен існує особлива традиційна форма пісні – йойк, що наслідує звуки природи. Вони вважалися шаманами, тому часто проводили релігійні язичницькі обряди. Однак, із приходом християнства йойки до сьогодення є забороненими на окремих територіях Норвегії, Швеції та Фінляндії. Більшість пісень такої форми є особистими, вони «прив’язуються» до конкретної людини в момент її народження. Форма співу має медитативний характер, мелодика опирається на

пентатоніку; вони часто виконуються сольно, рідше – під супровід бубна або барабану. Слова пісні не мають значення, це можуть бути звуки, зовсім не пов'язані між собою. Особлива увага приділяється ритму: протягом звучання йойку повторюється один ритмічний малюнок, який змушує слухача зануритися в себе.

Музичне мистецтво Данії також існувало в усній формі та переймало всі пісенні традиції Норвегії та Швеції, однак виділялося танцювальною культурою – бранами (національний танець, характеризується рухом по колу) та сальтарелло (танець принесений з Італії, характеризується стрибками, присіданнями та поклонами). Танці виконувалися під супровід примітивної музики, що виконувалася на гудках, фіделях, флейтах, лютнях та люрах. Оскільки Данія географічно знаходиться найближче до Європи, в королівські палаци часто запрошували іноземних музикантів, які мали професійну освіту. Таким чином, в країні вже створювалися невеликі придворні капели, які виконували як світську, так і релігійну музику тогочасних композиторів, зокрема італійських, німецьких та нідерландських.

Загалом, музична культура Скандинавії епохи Середньовіччя та Відродження є пісенно-танцювальною та опирається на фольклор; будується на натуральних ладах – еолійський, іонійський, дорійський, фригійський, лідійський, міксолідійський, що додають простоти і природності. В мелодіях зустрічаються стрибки на широкі інтервали: квінти, сексти, септими, що створюють пасторальний характер. Особливістю пісенної культури різних жанрів є ходи на малі секунди, які в залежності від тексту пісні, сприймаються як емоційна напруга чи негативна емоція. Деякі мелодії будуються на мінорній пентатоніці, що додають в музику «прохолоду». Народні пісні досить часто мають меланхолійний характер, що зумовлено кліматичними особливостями. А григоріанський спів у католицьких храмах та придворні капели стали першими поштовхами до створення професійного музичного осередку [10].

1.2 Професійне музичне мистецтво Скандинавії XVI-XVIII століття

У XVI столітті Скандинавія пережила період Реформації. Офіційною релігією стало лютеранство, що поступово віддаляло Данію та Швецію (Норвегія залишалася під владою Данії, а Фінляндія – під владою Швеції) від католицької Європи та створило національну ідентичність. Перехід до протестантства супроводжувався змінами у культурі, освіті та суспільному житті. Перш за все, богослужіння проводилися рідною мовою. Церковна музика стала зрозумілішою, доступнішою та ближчою до народної культури. Основою літургій були хорали з простою мелодією і текстом, які могли виконувати всі прихожани. Більшість з них створювалися на основі народних пісень, зближуючи таким чином релігійну музику з фольклором.

У лютеранських церквах почали встановлювати органи, на яких грали професійні музиканти, переважно з Німеччини та Англії. Вони виконували супровід до хоралів, а також невеликі імпровізації. Отже, з появою органу впровадилося багатоголосся і поліфонія. З роками зростала потреба у місцевих музикантах, тож при церквах почали відкриватися спеціалізовані школи, які стали центром музичної освіти. Приїжджі професійні викладачі з Європи навчали дітей співу та гри на музичних інструментах. Тож, на зламі XVI- XVII століть у Данії та Швеції розпочалася систематична підготовка органістів та хорових диригентів, що значно підвищило майбутній музичний розвиток Скандинавії. В той же час з'явилися і перші друковані пісенники, які містили найпопулярніші хорали та духовні пісні.

Першими професійними композиторами Скандинавії є вихідці з Данії. Це пов'язано з тим, що у монарха об'єднаного королівства Данії і Норвегії Фрідріха II та його наступника – сина Крістіана IV була найбільша придворна капела, де працювали музиканти з Нідерландів. В оркестрі і хорі налічувалося приблизно 40 осіб.

Від 1596 року придворну капелу очолював Мельхіор Борхгревінк (1572-1632). Він народжений у Данії, однак його батько переїхав на роботу до Копенгагену з Нідерландів. За його сприяння капела стала розширеною:

музикант збільшив склад хору та оркестру до 100 осіб. Музичну освіту М. Борхгревінк здобув у Англії та Італії. При королівському дворі композитор видав 2 томи мадригалів та 9 чотириголосних псалмів.

Могенс Педерсен (1583-1623) народився в Данії та з раннього віку служив у капелі монарха Крістіана IV. Перші музичні знання отримав від М. Борхгревінка, однак професійну освіту здобув у Італії, навчаючись у Дж. Габріелі. Композитор працював у духовних жанрах: писав мадригали та мотети. Найбільшим досягненням М. Педерсена є праця «Pratum Spirituale», що містить 21 п'ятиголосних гімнів, месу, три мотети і псалми. Його творчість відображає традиції раннього бароко, зокрема відчутні впливи нідерландської поліфонічної школи [37].

Велике значення на подальший розвиток барокової музичної культури Скандинавії відіграла постать Дітріха Букстегуде (бл. 1637-1707). Він народився в Данії і провів на Батьківщині приблизно 25 років свого життя. Його батько працював органістом у лютеранській церкві поблизу Копенгагена. Він же і став першим вчителем свого сина. Паралельно, Д. Букстегуде навчався в школі у монастирі кармелітів, де спів і теорія музики були обов'язковими предметами. Вже у 20 років він працював професійним органістом у місцевій церкві. Більшу частину свого життя музикант провів у Німеччині, однак у Данії він заклав фундамент для національної професійної композиторської школи, написавши там свої перші органні твори духовних жанрів, в основі яких лежав лютеранський хорал. Варто зауважити, що Д. Букстегуде став новатором «вечірньої музики» – циклу концертів, які виконували у церквах після недільних вечірніх богослужінь [19].

У XVII столітті в об'єднаних королівствах Данії-Норвегії та Швеції-Фінляндії почали формуватися перші професійні музичні ансамблі, що були орієнтовані на виконання придворної музики. Цей період був відзначений поступовим зміцненням впливу європейської барокової традиції, яка плавно «перетікала» з Німеччини, Франції та Італії. Придворні ансамблі склалися з невеликої кількості осіб – приблизно 20-30. Вони виконували інструментальну

музику та супроводжували вокальні твори. Основними жанрами такого музикування були танці, сюїти та кантати. Твори мали задовольняти естетичні смаки монархів і вищої аристократії, а також демонструвати пишність та багатство королівського двору. Найменш розвиненою музична культура була на географічній території Норвегії, однак заможні люди також потребували музичної освіти та «живих» розваг при своїх дворах, тож вони запрошували викладачів та інструменталістів з Данії. У Швеції та Фінляндії професійна музика тісно перепліталася з народною культурою, особливо танцювальною.

Розвиток струнно-смичкової традиції в Скандинавії спирався на глибокі народні музичні корені, що знайшли своє відображення у двох знакових інструментах – нікельхарпі та хардангерфеле. Саме вони стали основою для подальшого становлення скрипкового мистецтва в Північній Європі.

Нікельхарпа (швед. «клавішна арфа») – це шведський народний інструмент, найдавніше зображення якого датоване приблизно 1350 роком і знаходиться в церкві у Кьюмі. В цей період його використовували для супроводу народних танців. Протягом 300 років нікельхарпа не була інструментом постійного використання, оскільки вважалася не зручною. Однак з XVII століття про неї вже було відомо по всій території Скандинавії, тому що відбулося удосконалення самої конструкції та оздоблення. На сьогоднішній день характерною особливістю нікельхарпи є наявність клавіш та 16 струн, які охоплюють діапазон в 4 октави. Інструмент тримають перед собою, як віолу. Мелодія виконується на 3-4 основних струнах, а інші є резонансними. Реагуючи на гру, вони вібрують та створюють багатий об'ємний звук, в основі якого обертоновий ряд. Корпус інструменту подібний до скрипки. Техніка гри полягає в тому, щоб натиснути на клавішу, яка зафіксує металевим важелем струну на потрібній відстані, щоб зазвучала конкретна нота. Для видобування звуку використовують смичок, який має традиційну будову, але є коротшим. Тембр інструменту досить м'який, створює меланхолійні образи. Зокрема, Лара Андерсон згадує: «Народні музиканти були відомі як “шпіельмен” (скрипалі) і були невід'ємною частиною танців і церемоній у сільських шведських містах» [23].

Хардангерфеле або хардангерська скрипка – це традиційний струнно-смичковий інструмент Норвегії, що схожий на скрипку. Таку назву вона отримала від регіону Хардангер, адже саме там і була змайстрована у XVII столітті майстром Олле Джонсоном Егерсундом, який удосконалив класичну модель скрипки. Хардангерфеле має тонший корпус і менші розміри. Сам принцип видобування звуку схожий до нікельхарпи, однак клвіші вже відсутні. В інструмента наявні 8 або 9 струн: на 4 з них смичком грають мелодію, а інші виступають резонансними, які під впливом основних вібрують та створюють ефект відлуння [39]. Хардангерська скрипка має понад 20 строїв. Окрім того, корпус інструмента декорований різьбленнями, перламутровими вставками і розписом, а голівка має вигляд міфічної істоти, що часто відображає зв'язок з народними мотивами. Найчастіше, на хардангерфеле виконували супроводи традиційних норвезьких танців, таких як халлінг (спортивний чоловічий танець) та сларт (весільний танець). На хардангерській скрипці можна було виконувати досить активні, енергійні та швидкі мелодії, а її дзвінкий та яскравий тембр часто асоціюють із містичною атмосферою місцевих легенд і природних ландшафтів.

У першій половині XVIII століття Швеція стала незалежним королівством, що сприяло стрімкому розвитку культури та мистецтва. Відтак, почали формуватися національні школи, які стали кроком до самобутності шведської культури. Стокгольм став центром мистецької освіти та творчості. Безперечно, в Скандинавії панували ті ж самі провідні музичні жанри і традиції високого бароко, що і в Європі, популярними були камерні твори. Почав формуватися чотиричастинний інструментальний цикл, широко розповсюдженим інструментом став клавесин, з'явилися перші опери [30].

Купер Ларнач стверджує: «У середні віки шведська знать перейняла куртуазну музику, імпортуючи композиції епохи Відродження з континентальної Європи та сприяючи процвітанню музичної сцени. Королівські двори Стокгольма та Упсали стали центрами культурного обміну, де збиралися композитори та музиканти з усієї Європи, щоб поділитися своєю майстерністю.

Такі шведські композитори, як Йохан Хельмїх Роман, стали першопрохідцями та прокладали шлях майбутнім поколінням шведських композиторів» [33].

«Батьком шведської музики» або ж «шведським Генделем» вважають Йогана Гельмїха Романа (1694-1758) [28]. Він є одним із найяскравіших представників епохи бароко в Скандинавії та першим звернувся до жанру скрипкової сонати. Цим самим він заклав основи скрипкової традиції в скандинавській музиці. Хоч музичну освіту він здобув у Лондоні, однак все своє життя провів у Швеції. За його ініціативи були засновані перші професійні музичні колективи, зокрема капела при Королівському дворі. Також, він створив першу публічну концертну організацію, яка сприяла популяризації музичного мистецтва серед простого люду. Й. Г. Роман активно працював у жанрах світської музики, тож у 1727 році була видана його збірка з 12 сонат для флейти, скрипки та клавесина. Він вперше звернувся до жанру симфонії, написавши їх аж 26. Окрім того, він є автором 6 увертюр, понад 20 скрипкових сонат, двадцяти сонат для клавесина. Наймасштабнішим твором композитора є цикл «Музика для королівського весілля», що складається з 24 творів.

Паралельно, в цей час з'являється перший професійний композитор з Норвегії – Фредрік Пакстен (1694-1765). Музична культура Норвегії у XVIII столітті була ще не розвиненою в порівнянні з іншими країнами, тому його музична діяльність була глибоко пов'язана з культурними тенденціями, що панували в Данії. Саме в Копенгагені він здобув музичну освіту, однак застосовував свої знання на рідній землі. Ф. Пакстен був відомим органістом і виконавцем камерної музики в норвезьких протестантських церквах. Тож очевидно, що першими творами стали лютеранські хорали, псалми та кантати. Також, композитор працював і у світських жанрах: як зазначалося вище, норвезькі аристократи потребували розваг, тож Ф. Пакстен створював вокальні твори і танцювально-інструментальну музику, що виконувалася в камерних салонах під час святкових заходів. Характерною ознакою творчості композитора є використання норвезького пісенного фольклору, що органічно поєднувався із європейськими бароковими традиціями [13].

На епоху класицизму (середина XVIII – початок XIX століття) у країнах Скандинавії основний вплив мали німецька та австрійська школи. На перший план знову виходить Данія та Швеція, адже саме там відкрилися перші Королівські музичні академії, де надавали вищу професійну освіту. Копенгаген та Стокгольм стали центрами музичного життя, де місцеві музиканти виконували «новостворені та удосконалені» на той час жанри: симфонії, сонати, інструментальний концерт та струнний квартет. Розквіту здобула італійська опера, розбудовувалися національні театри.

Першим класиком Данії є Йоганн Адольф Шайбе (1708-1776), який вважається засновником національного оперного мистецтва. Він писав опери на популярні на той час сюжети: біблійні, історичні та міфологічні, адаптувавши європейські музичні традиції до естетичних смаків данської публіки. Основними працями цього жанру є: «Аркас», «Лівій і Палінур», «Олександр у Персії», «Ганна і Амнон». Також, композитор створив близько 70 симфоній, понад 30 скрипкових концертів, приблизно 150 концертів для флейти, написав численну кількість духовних творів.

Наступником Й. А. Шайбе є Йоганн Ернст Гартман (1726-1793), який, натхненний творчістю К. В. Глюка, працював у жанрі опери, спираючись на італійські традиції. Він є автором двох опер: «Смерть Бальдера» та «Рибалки». Композитор посідав місце концертмейстера у Королівській капелі, тож більшу частину його творчості займають саме інструментальні твори, зокрема 4 симфонії, клавірні концерт, концерт для скрипки, тріо для двох скрипок та віолончелі, а також ряд духовних кантат.

Вихідцем-класиком із Швеції є Юхан Генрік Нурдбрандт (1750-1815), який поєднував елементи європейських класичних тенденцій з народною музикою. Цариною його творчої спадщини є симфонії, камерні твори, інструментальні концерти, клавірні сонати та духовні кантати.

Отже, протягом XVI-XVIII століть Скандинавія залишалася відносно ізольованою від загальноєвропейських музичних тенденцій. На відміну від Італії, Франції чи Німеччини, де активно розвивалися придворні оркестри, в яких

скрипка затвердилася основним інструментом, в Данії, Швеції та Норвегії переважала народна творчість та вокально-хорова традиція. Це значно уповільнило розвиток професійної інструментальної музики, зокрема скрипкової.

В епоху Ренесансу та Бароко в Скандинавії основним осередком музичного життя в північних країнах залишалася церква, де домінували духовні жанри – меси, мотети, псалми, гімни тощо. Проте, інструментальна музика поступово почала займати дедалі важливіше місце в творчості національних скандинавських композиторів. Жанри концерту та сонати, що спочатку розвивалися під впливом європейських традицій, поступово набували самобутнього значення. Вони стали важливою частиною скандинавської музичної культури, а від XIX століття остаточно утвердилися як провідні жанри професійного композиторського письма.

1.3 Творчість скандинавських композиторів епохи романтизму

Перехід від класицизму до романтизму в Скандинавії відбувся наприкінці XVIII-початку XIX століття. Цей процес проходив під впливом історично-політичних подій та загальноєвропейських культурних змін. Внаслідок російсько-шведської війни 1808-1809 рр, Фінляндія була анексована імперією-загарбником і отримала статус автономного Великого князівства Фінляндського. Разом з тим, французька революція та наполеонівські війни сформували у свідомості скандинавського народу ідеї свободи, рівності та національної ідентичності. У 1814 році після поразки Данії, за Кільським мирним договором, Норвегія була передана Швеції, де країні дозволили створити власну конституцію, що посприяло формуванню норвезької національної незалежності.

Індустріалізація у Скандинавії була повільнішою, аніж у Західній Європі, однак процес вже був запущений. Тепер у чотирьох окремих і незалежних країнах почали формуватися культурні інституції: розбудовувалися оперні театри, концертні зали та заклади вищої професійної музичної освіти.

Синяк Л. зазначає: «Знахідки західного романтизму, діставшись норманських берегів, стали каталізатором у розвитку загальних процесів епохи й перетворилися на унікальний продукт у вигляді романтичної норвезької культури. Суворе мистецтво Півночі заграло новими барвами казки та лірики з усім різноманіттям чуттєвої палітри, фольклорні мотиви збагатили творчість митців щирістю та зрозумілою простотою мови, звернення до героїчних переказів давнини воскресило в підсвідомості норвежців легендарні образи й перетворило їх на зразки для наслідування. Романтизм дав змогу творцям вдихнути на повні груди аромат свободи й запалив у їхніх душах промінь віри в трансформоване майбутнє» [8, 45 с.].

Власне, до Норвегії романтизм «прийшов» у період піднесення патріотизму та національного відродження. Від 1814 року почався активний процес формування ідентичності, спрямований на усвідомлення й відновлення самобутньої історії, мови та культури, що є відмінними від сусідніх держав. Перш за все, серед інших скандинавських країн Норвегія вирізнялася казками та розповідями про міфологічних й містичних істот, таких як тролі, феї, духи лісів і гір. Ці образи не лише глибоко вкоренилися в культурній свідомості суспільства, а й стали невичерпним джерелом натхнення для митців, зокрема і для композиторів. Окрім того, протягом 1840-1867 у Норвегії культивував новий рух практично у всіх мистецьких жанрах – романтичний націоналізм, основною метою якого було підкреслити естетику та унікальність норвезької природи.

Основоположниками романтичної композиторської школи Норвегії є Уле Буль (1810-1880) та Хальфдан Х'єрульф (1815-1868). Кожен з них звертався до національного фольклору та активно прикладався до розвитку концертного життя. Цікавою постаттю виступає У. Буль, який був не лише композитором, а й скрипалем-віртуозом (освіту здобув у Франції), а також став одним співзасновником першого національного театру [44].

Х. Х'єрульф вважається «батьком норвезької пісні», оскільки основну частину його творчого спадку налічують романси, сповнені ліричної мелодійності та обробки народних пісень. Він є автором 45 мініатюр для

фортепіано. В його творах відчутні впливи німецьких романтиків, зокрема Р. Шумана та Ф. Мендельсона.

Справжній розквіт норвезького романтизму настав у творчості Едварда Гріга (1843-1907). Його композиції стали символом норвезького національного духу. Працюючи переважно у камерних жанрах, він відштовхувався від романтичного принципу зближення музики та поезії. Власне, Е. Гріг виступив майстром фортепіанної та камерно-вокальної мініатюри, зосереджуючись на виразності та емоційній насиченості. Він вводив в свої композиції народні мелодії та ритми, створюючи цим колоритні картини місцевого життя, а пейзажна образність та містично-міфілогічні сюжети додають казковості. Композитор використовує різноманітні народні танці, опирається на пентатоніку; введення органного пункту додає автентичного звучання. Усі ці елементи музичної мови підкреслюють глибокий зв'язок Е. Гріга з національною культурною спадщиною [1].

Ще одним норвезьким романтиком є Юган Северин Свенсен (1840-1922) – композитор, диригент і скрипаль, який здобув міжнародне визнання. На відміну від Е. Гріга, він тяжів до великих симфонічних форм. Ю. Свенсен є автором чотирьох симфоній, які вражають майстерністю оркестрування, структурною чіткістю, насиченою драматургією та драматизмом. Натхненний романтичним жанром рапсодії, він створив чотири Норвезькі симфонії для оркестру, а також Концерт для скрипки з оркестром, Концерт для віолончелі з оркестром, «Романс» для скрипки з оркестром та низку інших програмних творів. Він також використовував елементи норвезького фольклору, що передавали дух норвезької природи і культури [29].

В Данії оркестрова музика великих форм розвивалася значно повільніше, ніж в Європі; домінували камерні жанри, зокрема вокальні, в основі яких лежав фольклор і тексти місцевих поетів. Композитори також шукали натхнення в місцевих казках, легендах і пейзажах.

Йоганн Петер Еміліус Хартманн (1805-1900) – данський композитор і органіст та разом із Нільсом Гаде заснував Копенгагенську консерваторію. Він є

автором двох симфоній, трьох опер («Король і ворожець», «Равнелд і його сестра», «Люрлей»), скрипкових та фортепіанних сонат, серії фортепіанних мініатюр на основі народних тем та значної частини духовної музики.

Август Венцель Таузіг (1829-1864) – композитор і піаніст, творчість якого зосереджена на камерній та фортепіанній музиці. Він виявляв інтерес до ліричних форм, виразності мелодичних ліній та технічної досконалості. Композитор часто звертався до романтичних образів, що були притаманні європейським тенденціям даної епохи. Серед його фортепіанних циклів популярними є «Романси», «Етюдів», «Сентиментальні мелодії». Значне місце займають пісні для голосу та фортепіано, написані на тексти датських поетів.

Карл Нільсен (1865-1931) – композитор, скрипаль, педагог і диригент, представник пізнього романтизму. Він є основоположником сучасної данської композиторської школи. Його творчість відзначається новаторством, пошуками нової музичної мови та глибоким зв'язком із фольклорною спадщиною. Написавши 6 програмних симфоній, він підняв цей жанр на новий національний рівень. К. Нільсен створив дві опери: «Саул і Давид» та «Маскарад», а також інструментальні концерти для скрипки, флейти та кларнета, чотири струнних квартети, ряд фортепіанних мініатюр та численну кількість пісень на тексти місцевих поетів, у яких описується любов до природи, рідної землі та національної культури [15].

Романтична музика Швеції розвивалася під впливом загальноєвропейських тенденцій. Через близькість до Німеччини, багато місцевих композиторів зазнали впливу музики Ф. Мендельсона, Р. Шумана та Р. Вагнера. У другій половині XIX століття виникає інтерес до великих форм, таких як симфонії, симфонічної поеми та опери. На противагу норвезькій і датській романтичній музиці, казкова та міфологічна тематика не була настільки поширена, як природна: образи лісів, водойм, холодних зим та довгих теплих літніх днів стають ґрунтом для камерно-вокальної музики. Шведські середньовічні балади «відродилися» і виконувалися у домашньому музикуванні. Зокрема, в інтернет-статті Мартіна Кнуста згадується: «Національні проблеми

домінують у дискурсах композиторського кола кінця XIX-початку XX століть. Наприклад, оперні сюжети часто наслідують сюжети міфології» [30].

Франц Адольф Бервальд (1796-1868) – один з найвизначніших шведських композиторів епохи романтизму, відомий своїми трьома пасторальними симфоніями та фортепіанними тріо й струнними квартетами, значною кількістю пісень на тексти німецьких поетів та хорової музики. Окрім того, митець писав музику для музичного театру, зокрема працював у жанрі оперети.

Адольф Фредрік Ліндبلاد (1801-1878) – шведський композитор та педагог, який закріпив жанр пісні як важливий елемент шведської музичної культури. Безпосередньо, на формування його композиторського стилю вплинули Ф. Шуберт і Ф. Мендельсон. Твори А. Ф. Ліндблода демонструють схожість з німецькими романтиками в сфері музичної мови та структури. Основне місце в спадщині композитора займає жанр романс – він створив понад 200 мініатюр в цьому жанрі на тексти європейських та шведських композиторів. Його вокальні твори часто виконували в камерних салонах, мелодії вирізнялися простотою, виразністю та доступністю. Окрім того, в доробку митця є струнний квартет, соната для фортепіано. Скрипкова соната та єдина симфонія А. Ф. Ліндблода не набула популярності в Швеції та поза її межами.

У Фінляндії, яка врешті отримала статус автономного князівства, почалося буремне культурне життя, центром якого стала нова столиця – Гельсінкі. Саме там у 1827 році було засноване Академічне музичне товариство. У 1835 році із Гамбурга у Фінляндію переїжджає Фрідріх Паціус (1809-1891) – композитор, скрипаль, диригент, учень Л. Шпора. На сьогоднішній день його вважають «батьком» фінської музики, також він є автором національного гімну «Наш край» [5]. Будучи послідовником німецького романтизму, він у 1852 році написав першу у історії фінської музики оперу «Полювання короля Карла». Окрім того, він активно збирав національний фольклор, який використовував у музиці до театральних вистав. Ф. Паціус є автором одної симфонії, Концерту для скрипки з оркестром, а також низки камерно-вокальних та камерно-інструментальних жанрів, зокрема для духових інструментів [35].

Аксель Габріель Інґеліус (1822-1868) – фінський композитор, піаніст, диригент, педагог і письменник, відомий також як активний популяризатор музичної освіти та автор статей і книг про музику. Навчаючись в Німеччині, він мав глибокий інтерес до фінської народної музики та давньої поезії. Однією з головних ідей його творчості було відображення фольклору в академічній музиці. А. Г. Інґеліус писав переважно у камерних жанрах: пісні відзначаються ліричністю, гармонійною простотою; струнні квартети і фортепіанні мініатюри користувалися популярністю у музичних салонах. Він є автором першої фінської симфонії (яку написав на кілька років раніше, ніж Ф. Паціус), також створював музику до театральних п'єс, яка базувалася на фінських сюжетах і легендах.

Основні ідеї становлення фінського романтичного музичного мистецтва в творчості Ф. Паціуса та А. Г. Інґеліуса значно вплинули на наступне композиторське покоління.

Ян Сібеліус (1865-1957) є одним із найвидатніших композиторів Фінляндії та вважається представником «золотої доби» фінського мистецтва періоду 1880-1910 років. Його творчість представлена не лише художньою спадщиною, а й виступає важливим етапом становлення фінської культурної ідентичності та утвердженням струнно-смичкового мистецтва півночі. З раннього віку митець проявляв інтерес до скрипки: він опановував гру на скрипці та фортепіано. Спочатку він мріяв стати скрипалем, але згодом повністю зосередився на композиції. Освіту Ян Сібеліус здобув у Гельсінському музичному інституті, а пізніше вдосконалював свою майстерність у Берліні та Відні, де й «познайомився» з новітніми європейськими музичними течіями.

Ян Сібеліус є автором семи симфоній, декількох симфонічних поем («Донька Півночі», «Нічна скачка і схід сонця», «Туонельський лебідь», «Тапіола», «Леммінкяйнен», «Куллерво»), трьох увертур та численної кількості камерних творів. Однак, найбільша його заслуга в тому, що він зробив неоціненний внесок у розвиток та становлення скрипкового мистецтва півночі. До Яна Сібеліуса у Фінляндії фактично не існувало розвиненої композиторської традиції, орієнтованої на цей інструмент.

Як зазначалося вище, митець з ранніх років прагнув стати скрипалем-віртуозом. Він навчався грі на скрипці з дитинства і мав надзвичайну технічну підготовку. Незважаючи на талант, професійна кар'єра Яна Сібеліуса як виконавця так і не склалася. Усвідомивши це, він направив свої напрацьовані навички у композиторську діяльність. Впродовж свого життя композитор написав близько шістдесяти творів для скрипки. Переважно це мініатюри для скрипки та фортепіано (серед яких «Пісня», «Романс», «Ноктюрн» тощо), дві «Серенади», шість «Гуморесок» для скрипки з оркестром та одна Соната для скрипки та фортепіано Фа-мажор.

Вершиною струнно-смичкової творчості Яна Сібеліуса став Концерт для скрипки з оркестром ре-мінор, ор. 47, написаний у 1903 році. Це полотно стало першою значною фінською композицією для скрипки. Наприкінці 1890-тих композитор активно вивчав народні джерела, техніку симфонічного письма, оркестровки та гру на скрипці. Роботу над твором митець розпочав в Італії – батьківщині найвідоміших скрипкових майстрів. Він створив лише декілька ескізів і швидко полишив роботу. Однак, у 1900 році Ян Сібеліус отримав листа від свого друга і прихильника Акселя Каперлана, в якому зазначалося: «Чи насмілюся б ти взятися за скрипковий концерт чи фантазію з оркестром колись у майбутньому?» [5, 8 с.].

Митець знову «загорівся» роботою і вже до вересня 1903 року були готові дві частини. Солістом мав стати Віллі Бурместер – один з провідних німецьких скрипалів кінця XIX століття. Він високо оцінив композиторську роботу і натхненний Я. Сібеліус до грудня того ж року завершив третю частину концерту. Прем'єра твору мала відбутися у березні 1904 року в Гельсінкі, однак В. Бурместеру необхідно було більше часу для вивчення музичного полотна. Композитор не хотів зволікати з прем'єрою, тож в ролі соліста виступив Віктор Новачек – викладач гри на скрипці в Гельсінському музичному інституті. На жаль, критиків не вразила гра новообраного соліста. Карл Флодін видав негативну рецензію: «Час від часу лунали жахливі звуки. ... Новий скрипковий концерт не стане ланкою в ланцюжку справді помітних сучасних творінь у цьому

жанрі. ... Концерт нудний, чого досі не можна було сказати про твори Яна Сібеліуса» [25, 105 с.]. Концерт повторювався ще двічі, однак не мав успіху.

У лютому 1905 року композитор почав плідну роботу над редакцією концерту: він спростив баланс між солістом і оркестром, скоротив фінал та вніс багато змін у трьох частинах. А вже 19 жовтня 1905 року в Берліні відбулася прем'єра другої редакції концерту у виконанні чеського скрипаля Карела Халіра в супроводі берлінського оркестру під орудою Ріхарда Штрауса. В. Бурместер був зайнятий для інших виступів, він образився і назавжди відмовився виконувати цей твір. Перероблений варіант скрипкового концерту також був виконаний в Гельсінкі 12 березня 1906 року з німецьким скрипалем у місцевій філармонії.

Прем'єра отримала шалений успіх і з тих пір виконувалася лише друга версія концерту. Перша редакція залишалася невідомою до 1991 року: саме тоді нащадки композитора дозволили її записати грецькому скрипалю Леонідасу Кавакосу. Обидва варіанти твору були опубліковані в рамках проекту критичного видання, що ґрунтовно досліджує першоджерела творів Яна Сібеліуса. Проте, більшість критиків і науковців вважають першу редакцію кращою, цікавішою і змістовнішою навіть попри те, що вона містить більше технічно-складних місць для соліста.

Концерт складається з трьох частин та поєднує в собі елементи фінського фольклору, романтичної експресії та суворості, майже епічної монументальності. Образний зміст твору можна порівняти з картинами холодної, таємничої природи Скандинавії, а також із внутрішньою боротьбою людини, що прагне досягти ідеалу.

Рівень скрипкового мистецтва Фінляндії значно піднявся завдяки тому, що Концерт для скрипки з оркестром ре-мінор Яна Сібеліуса виконувався найкращими солістами світу. Уже в першій половині XX століття цей твір став популярним серед європейських скрипалів, а згодом — обов'язковим репертуаром для конкурсів і концертних програм.

РОЗДІЛ 2.

КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ НІЛЬСА ГАДЕ

В ДИСКУРСІ ЕВОЛЮЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

2.1 Формування життєтворчого шляху Нільса Гаде

Нільс Гаде (1817-1890) – видатний композитор, диригент і педагог, представник датського романтизму. Він народився в сім'ї майстра музичних інструментів, тож з раннього дитинства вчився грати на гітарі та скрипці. Однак, хлопцю швидко набридли регулярні заняття, тож він зацікавився театральним мистецтвом і мріяв стати актором. В Данії ця професія була фінансово нестабільною, тому батько почав навчати сина свого ремесла. Щиро захопившись цією справою, Нільс Гаде у підлітковому віці повернувся до активних занять на скрипці.

У 1833 році юний скрипаль дебютував як соліст Копенгагенського королівського оркестру, після чого був прийнятий до скрипкової школи Королівської капели. Там він грав у оркестрі та був частиною струнного квартету, а також паралельно вивчав теорію та композицію в класі А. П. Бергтріна. Нільс Гаде разом із своїми однокурсниками створили власну групу під назвою «Davidsbund». Вони досліджували музику, історію, образотворче мистецтво, філософію, поезію та природу, вважаючи, що «повний розвиток таланту потребує не лише музичного слуху, але й добре навченого ока, освіченого розуму, контрольованої уваги та чистих емоцій» [12, 26 с.]. У роки навчання на свідомість Н. Гаде значно вплинули твори німецьких композиторів: Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Л. Шпора та К. М. Вебера. У 1838 році хлопець здійснив гастрольний тур як скрипаль-соліст до Норвегії та Швеції, який остаточно сформував його як виконавця [41].

У віці 20 років Нільс Гаде вже написав низку камерних творів: Скерцо для фортепіанного квартету, квінтет для 2 скрипок, 2 альтів та віолончелі, фортепіанне тріо та музика до сценічної вистави «Алладин». Натхненний

творчістю Р. Шумана, молодий композитор намагався наслідувати стрункість і чіткість форми, виразність мелодичної лінії та нескладну гармонію.

Однак, першим серйозним твором вже зрілого юнака стала програмна увертюра «Відлуння Оссія»¹, написана у 1840 році для композиторського конкурсу, спонсорованого Копенгагенським музичним товариством. Суддями були шановані і поважні німецькі композитори Луї Шпор, Фрідріх Шнайдер та Фелікс Мендельсон, які високо оцінили майстерне володіння оркеструванням і оголосили Нільса Гаде переможцем. Партитуру твору надрукували, а сама увертюра була виконана у Копенгагені та Лейпцигу. На німецькій прем'єрі був присутній Роберт Шуман, який висловився про талант юного композитора дуже тепло: «У його музиці я вперше побачив специфічну, яскраво виражену скандинавську характеристику» [32, 118 с.]. З того моменту, тогочасні німецькі критики клеймують творчість Гаде «суто скандинавською»: сповненою поетикою та похмурою погодою водночас. [12, 26 с.].

Того ж року, композитор пише збірку пісень для голосу та фортепіано «П'ять мелодій до історичних поем Батьківщини», в основу яких лягає усна пісенна творчість Данії. Власне, через 2 роки ці мелодії стають основним мотивом його першої симфонії з програмною пасторальною назвою «На прекрасних рівнинах Сйолунда». Через надмірне наслідування німецьких традицій, в Копенгагені відмовилися виконувати цей твір, тож Н. Гаде звернувся до Ф. Мендельсона, який високо оцінив симфонію і продиригував нею у Лейпцигу. Прем'єра отримала успіх і, на диво, німці сприйняли цю симфонію як скандинавський шедевр, а між Ф. Мендельсон і Н. Гаде зав'язалися дружні стосунки, побудовані на взаємній повазі до творчості один одного [40].

Під враженнями після такої події, Нільс Гаде пише свою другу симфонію та сонату для скрипки, які радо приймаються публікою. У 1843 році за підтримки данського урядового товариства, митець вже у зрілому віці переїхав до

¹ Оссій – відомий ірландський бард, персонаж численних міфів та історичних переказів. Його постать стала популярною в європейському мистецтві після того, як шотландський поет Джеймс Макферсон заявив, що знайшов давні вірші Оссіана. Власне, за цими віршами Ф. Мендельсон написав свою увертюру «Гебриди». У Данії поезія Оссія була не дуже популярною, оскільки він зображував середньовічних скандинавів дикими, варварськими та некультурними, порівняно з іншими народами.

Лейпцигу, де викладав у консерваторії та працював помічником диригента оркестру місцевого концертного залу, заснованого Ф. Мендельсоном. Саме там Н. Гаде диригував прем'єрою його скрипкового концерту мі-мінор. Митець товаришував із місцевою богемою, підтримував теплі відносини із Робертом та Кларою Шуман.

У 1847 році Фелікс Мендельсон помер. Н. Гаде дуже важко пережив цю втрату, але щоб зберегти пам'ять про свого товариша, прийняв пропозицію стати головним диригентом у концертному залі Гевандхауз. Проте, історично-політичні події змінили плани митця: між Прусією і Данією почалася війна. Пропрацювавши рік на посаді диригента, він вирішив повертатися у Копенгаген, щоб не залишатися на стороні ворога. Після приїзду Н. Гаде на Батьківщину, його там нарешті визнали як національного героя Данії.

В Копенгагені митець продовжував справу Ф. Мендельсона: він мріяв заснувати свій оркестр високого рівня, який би зміг виконувати твори міжнародного рівня. У 1850 році Нільс Гаде став керівником і головним диригентом Музичного товариства. Рівень гри місцевих музикантів значно погіршився з тих пір, як митець переїхав до Лейпцига. Тож, він заснував новий симфонічний оркестр і зібрав хор, поставивши перед собою мету підняти виконавський рівень до міжнародних стандартів, популяризувати музику німецьких майстрів та виконувати власні твори. Завдяки його діяльності та зусиллям, Музичне товариство Копенгагену стало центральною інституцією не лише Данії, а й всієї Скандинавії, а Н. Гаде прославився як найвидатніший музикант своєї країни. Митець зміг здійснити датську прем'єру Дев'ятої симфонії Л. Бетховена та представляти публіці свої нові твори.

На період 1850-1860-тих років у композитора вже було шість симфоній, кожна з яких здобула шалений успіх, концертна увертюра «Гамлет» та численна кількість камерних творів, зокрема для струнних інструментів: квінтети, квартети, октети, ще одна соната для скрипки з фортепіано, «Незвичайні п'єси» для кларнета та фортепіано. Рідше Нільс Гаде звертався до фортепіано: камерні ансамблі та сольні твори займають значно меншу частина його творчості

(«Новели» для фортепіанного тріо, цикли п'єс для фортепіано «Акварелі», «Народні танці» та «Фантастичні твори»). Композитор також писав музику до драматичних вистав («Агнета і Водник») та створював кантати на міфологічні сюжети, які виконували оркестр і хор Музичного товариства («Елверскуд», «Мрія Бальдура», «Весняне послання»).

Із 1850 року і до кінця життя Нільс Гаде служив органістом у одній з копенгагенських церков, тож активно писав твори для органу (серед відомих – «Похоронний марш», «Andante con moto», «Урочиста прелюдія», цикл «Три хорові прелюдії» та Варіації на тему «Вітаю, добродушний Ісусе» Й. С. Баха). Окрім того, він започаткував в Данії відродження барокових творів, виконавши в честь цього «Страсті за Матвієм» Й. С. Баха.

Як диригент, митець був досить затребуваним: його запрошували диригувати концерти не лише у міста Скандинавії, а й у Відень, Берлін, Париж, Амстердам та Лондон. В Англії диригував своїми хоровими творами на релігійну тематику «Сіон» та «Хрестоносці».

У 1867 році, Нільс Гаде разом із Хольгером Саймоном Паулі став засновником Копенгагенської консерваторії. Розділяючи посаду директора, він сприяв формуванню навчальних програм і запровадженню високих стандартів музичної освіти. Митець приділяв особливу увагу вихованню молодих композиторів, диригентів та виконавців. У Нільса Гаде навчався Карл Нільсен, в майбутньому продовжив справу свого вчителя і зробив значний внесок у розвиток музичної культури Данії. Він паралельно продовжував працювати у Музичному товаристві, диригуючи концерти та пропагандуючи музику як сучасних, так і класичних композиторів.

Все менше часу Нільс Гаде присвячував композиції. У 1871 році він пише свою останню симфонію (№7), а у 1878 – Капріччіо для скрипки з оркестром. У 1880 році композитор, натхненний діяльністю датського скрипаля Вільгельма Ланге, створює для нього Концерт для скрипки, який до нині входить в репертуар виконавців як один із визначних творів скандинавської романтичної музики.

В останні десятиліття свого життя Нільс Гаде пише третю Сонату для скрипки з фортепіано, «Народні танці» для скрипки та фортепіано, струнний квартет, оркестрову сюїту «Холбергіван» та дві кантати – «Психея» та «Річка».

У 1990 році Данським музикознавчим товариством був заснований Фонд публікації праць Нільса Гаде, учасники якого збирали з публічних бібліотек, університетів і приватних колекціонерів нотні рукописи, стенограми, малюнки, листи, спогади та інші документи, пов'язані з життям і діяльністю митця. В каталозі його творів налічується понад 360 композицій, зокрема одна опера, три балети та вокальна музика. Очевидно, що за життя композитора ці твори не були виконані. Серед критиків і музикознавців виникають питання – чи можна класифікувати музику Нільса Гаде як скандинавську, чи ж вважати її міжнародною, оскільки частину свого життя він прожив в Лейпцигу та наслідував творчість німецьких композиторів, таких як Р. Шуман, Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Л. Шпор тощо. Сучасні теоретики Бо Маршнер і Фінн Хансен стверджують, що «Нільс Гаде був консервативним композитором і не прагнув до нової творчої естетики в “новонімецькому” розумінні. Його музика після 1850-х років не виявляє відверто новаторських стилістичних рис, радше тонку внутрішню посилену експресію. Чіткість мелодичної лінії, твердість форми залишалася, відсутність драматизму і сильних тематичних контрастів є його відмінною рисою, навіть у багатьох творах, де яскраво помітним є скандинавський колорит» [12, с. 28-29].

2.2 Особливості музичної мови Концерту для скрипки з оркестром d-moll op. 56 Нільса Гаде в контексті музичних тенденцій доби

Нільс Гаде був чудовим скрипалем і мав глибокий зв'язок із цим інструментом, що яскраво проявилось в його творчості. Протягом життя він писав твори для скрипки у супроводі фортепіано або ж симфонічного оркестру, зокрема три сонати, «Капріччіо», «Народні танці»; скрипка посідала провідне місце і в його камерних ансамблях. Власне, до жанру скрипкового концерту композитор звернувся вже наприкінці своєї творчості. Цілком зрозуміло, що

джерелом натхнення став концерт Фелікса Мендельсона, прем'єрою якого Н. Гаде диригував у 1845 році. І лише через 35 років – влітку 1880, митець створив свій Концерт для скрипки ор.56. Його прем'єра відбулася в Копенгагені, де солістом виступив відомий скрипаль Антон Свендсен. Незважаючи на те, що твір не набув світової слави, він досі залишається важливою частиною скандинавського музичного надбання.

Як зразок романтичної інструментальної музики, скрипковий концерт Нільса Гаде складається з трьох частин, організованих за традиційним принципом «швидко – повільно – швидко»: I – *Allegro molto appassionato*, II – *Romance: Andantino*, III – *Finale: Allegro energic*. Варто зауважити, що в даному творі немає каденції. Натомість, віртуозність рівномірно розподіляється по всій музичній тканині твору.

I частина концерту витримана у сонатній формі та демонструє впливи німецького романтизму, зокрема Фелікса Мендельсона. Розпочинається твір невеликим вступом у драматичному та енергійному характері. Переважають прості гармонічні функції – *t*, септакорд II ступеню з оберненнями, *D* та мелодична *S*, що надають строкатого колориту. Тут закладено основне інтонаційне зерно головної партії – низхідна секундова інтонація, що нагадує зітхання та створює ефект внутрішнього напруження.

Зі вступом скрипки проводиться головна партія. Поява мелодичної лінії у соліста відразу вводить слухача у хвилюючий, ностальгичний образ: часте відхилення в *a-moll*, хроматичні ходи та тритонові інтервали – усе це створює відчуття нестійкості. Однак, розв'язання в *d-moll* повертає музичний матеріал у більш стабільний емоційний стан, розряджаючи початкове напруження. Окрему роль у виразності мелодичної лінії відіграє ритмічна організація матеріалу. Нільс Гаде використовує пунктирний ритм, синкопи, заліговані тривалості, зміщене лігування із слабкої долі на сильну. Всі ці елементи являють собою впливи народного мелосу та надають музиці внутрішнього руху. Танцювальні елементи в цьому контексті виконують роль змістового та динамічного контрасту до хвилюючих ліричних епізодів.

Головна партія поступово розгортається, набираючи виразності та динамічної сили – вона проводиться на нюансі *f*. Її ліричні короточасні епізоди поступово «витісняють» секвенціями та акцентованими ходами у високому регістрі, що створює ефект наростання емоційної напруги. Такий композиторський прийом викликає алузії до тріумфального, переможного образу, що значно контрастує з початковою меланхолією. Головна партія написана у формі періоду, що складається з двох речень повторної побудови, а також наявне доповнення (Див. приклад №1). Варто зауважити, що акомпанемент в оркестрі має досить прозору фактуру: в партії струнних інструментів переважає тремоло, що додає легкості та створює фон «мерехтіння». Баси та духові підтримують гармонічну основу, що будується на основних функціях – *t*, *s*, *D*. Поступово весь рух головної партії модулює в тональність *C-dur* та демонструє урочисті, світлі барви.



Прик. 1. І частина, головна партія

Сполучна партія спочатку проводиться в оркестровому *tutti*, продовжуючи попередній стрімкий рух у тональності *C-dur*. Мелодична лінія будується на дворазовому повторенні одного мотиву, в основі якого лежить синкопований метро-ритм. Зі вступом скрипки характер стає ліричним та стриманим, однак тематичний зв'язок із головною партією не втрачається. Секундові інтонації зітхання та нестійкі гармонічні функції (зокрема, зменшений септакорд та його обернення) постають перед слухачем як відлуння попередніх подій, нагадування про емоційне хвилювання. Ліричний настрій знову стає мінливим: яскраві тріумфальні акорди на основі тонічного тризвуку *C-dur* повертають урочистий,

піднесений настрій, символізуючи ствердження нового музичного образу. Зрештою, залишається лише солююча скрипка. Її мелодична лінія опускається в низький діапазон та динамічно затихає. Несподівано відбувається модуляція у тональність F-dur (паралельна до основної d-moll), що свідчить про типове класичне тональне співвідношення між двома партіями в експозиції.

Побічна партія будується на новому контрастному матеріалі та викладається в тональності F-dur (Див. приклад №2). Її поява ніби переносить слухача в інший вимір. Виклад побічної партії викликає алузії до пробудження могутньої північної природи, її неквапливого руху та безмежного спокою. Мелодична лінія має плавний, ніжний і стриманий характер, розгортається в низькому та середньому регістрах, створюючи ефект глибини та врівноваженості. Висхідні квартові інтонації змальовують пасторальні картини, нагадуючи простори данських ландшафтів: безкраї поля, легкий бриз над фіордами, повільний рух хмар у високому небі. Супровід оркестру витриманий у лаконічній акордовій фактурі, що проводиться у партії дерев'яних духових інструментів. Їхній синкопований метро-ритм надає музиці внутрішньої рухливості, але в той самий час підкреслює споглядальний характер цієї теми. Переважає нюанс *p*, щоб не порушити ідилію, а з точки зору гармонії домінують прості функції T, S та тризуки II ступеню, що додає звучання м'якості.



Прик. 2. I частина, побічна партія

Вдруге побічна партія проводиться на октаву вгору, її дублюють віолончелі, що додають теплоти і задушевності. Мелодична лінія епізодично

переходить в оркестровий акомпанемент і звучить у партії струнних інструментів. В цей час в партії солюючої скрипки з'являються фігураційні імпровізаційні пасажі, які разом із супроводом створюють мереживну текстуру. Зрештою, попередня ліричність і кантиленність ніби «випаровуються» – їх замінюють стрімкі віртуозні пасажі у скрипки-соло. Вони поступово набирають сили і динаміки, формуючи наростання енергії.

Варто зауважити, що в партії духових інструментів на нюансі *p* народжується новий мотив, в основі якого пунктирний ритм в урочистому, піднесеному характері. Однак, спочатку він звучить досить віддалено стримано, наче відлуння попередніх фанфарних тем, але поступово набирає сили й енергії, готуючи слухача до закінчення експозиційного розділу.

Власне, заключна партія стверджує тональний план *F-dur* і є своєрідним синтезом попереднього матеріалу, що набуває нового, потужного звучання. На відміну від більш ліричної й пасторальної побічної партії, тут панує тріумфальність та переможність. Музичний матеріал характеризується масштабним «розмахом»: розгортається в оркестровому *tutti*, що проводиться на нюансі *ff*. В партії струнних інструментів домінує рух вісімками, які додають пульсації. В цей час духові виконують пунктирний мотив, що вже звучить ствердно, впевнено і потужно. Музичний матеріал набуває монументального й святкового характеру, що надає експозиційному розділу стійкості та завершеності.

Розробка I частини концерту, як і в типових класичних концертах є мотивною і тональною. Цікавою є коротка зв'язка-перехід між двома розділами форми: попередній матеріал модулює у *B-dur*, після чого досить довго утримується домінантова функція *D7*. У партії скрипки невпевнені ходи на звуки септакорду на нюансі *mf*, однак хроматичний хід на півтона вгору («*es-e*») приводить до раптової модуляції в *a-moll*, яка відразу закріплюється виразним кадансуванням. В цій тональності і проводиться головна партія у повному обсязі, повертаючи попередній меланхолійний і хвилюючий характер. З подальшим викладом музичний матеріал набуває нестійкості, адже з'являються

короткочасні відхилення у тональності I ступеню спорідненості: C-dur, F-dur та e-moll. Лінія солюючої скрипки то витончена й ніжна, то емоційно напружена, створює ефект хвиль, що ніби накочуються одна за одною. Подальший виклад головної партії поступово переходить у сполучну: з'являються тріумфальні синкоповані акорди в тональності As-dur, які викликають алузії до спалаху сонячного світла у негоду. Проте, така мажорна яскравість виявляється короткочасно: після спаду напруги намагається «пробитися» матеріал побічної партії в ніжному і лагідному характері. Однак його перериває поява синкопованих акордів в c-moll.

Раптово, на функції D (до тональності c-moll) музичний матеріал ніби зависає: з довгого звуку народжуються каденційні віртуозні пасажі у скрипки-соло. Мелодична лінія сягає високого регістру і стрімко опускається вниз, що нагадує легкий подих північного вітру. Триразові октавні переклички звуку «g» викликають алузії до гірського відлуння. Створюється враження, ніби музика віддзеркалює природній скандинавський ландшафт, сповнений величі й таємничості. Несподівано на нюансі f знову вривається матеріал сполучної партії. Драматичні синкоповані акорди цього разу набувають ще більшої грізності у тональності g-moll. Та вони раптово «випаровуються»: на тлі домінантової функції знову проводяться стрімкі арпеджовані пасажі в скрипки-соло, які наче поривчастий вітер проносяться крізь музичну тканину. Октавні переклички тепер переходять до звуку «d» та повторюються багато разів на фоні зменшених акордів в акомпанементі. Такий прийом є домінантовим предиктом перед заключним розділом сонатної форми.

Реприза I частини концерту динамічна: головна партія проводиться без особливих інтонаційних та метро-ритмічних змін, однак помітних трансформацій зазнає сполучна партія. Вона значно розширена на відміну від її початкового експозиційного проведення та звучить у партії соліста. На фоні функції D7 у скрипки з'являються віртуозні стрімкі пасажі, що вносять легкість і політність.

Побічна партія проводиться двічі в однойменній тональності D-dur, без значних змін. Зберігається її початковий споглядально-ліричний характер. Так само, як і в експозиційному викладі невпевнено «пробивається» пунктирний мотив, який зазвучить в оркестровому tutti у заключній партії могутньо і радісно.

Закінчується I частина концерту віртуозною кодою, що будується на матеріалі головної партії. Спочатку домінуючою стає секундова інтонація, що в даному образному контексті сприймається вже не як зітхання, а як трепетне передчуття фінального піднесення. Згодом її змінюють стрімкі арпеджіо, що невпинно піднімаються догори. Фінальними акордами є блискуче, імпульсивне звучання обернень тонічного тризвуку D-dur в оркестровому tutti у синкопованому метро-ритмі, що додає святковості й танцювальності.

II частина концерту контрастна до попередньої та переносить у зовсім інший світ – ліричний, задушевний та натхненний. Вона побудована на новому контрастному тематичному матеріалі, який відзначається співучістю та емоційною глибиною. Композитор надає їй жанрове визначення – Романс, що підкреслюється поетичністю, повільним темпом, кантиленними мелодичними лініями, ніжним, ліричним та витонченим характером. Попри це, II частина написана у зовсім не типовій формі (як для романсу, і як для II частини концертного циклу загалом) – сонатній з епізодом замість розробки. Основна тональність – B-dur, що надає теплого і світлого звучання.

Розпочинається сонатна форма невеликим вступом у помірному темпі, що має характер камерного, майже інтимного діалогу між оркестром і партією скрипки. Спершу оркестр вводить слухача у музичний простір за допомогою «м'яких» акордів тонічного тризвуку, які сприймаються як «налаштування» перед співом. Фігурація із підвищеним IV ступенем натякає на використання лідійського ладу, що додає ефірний відтінок. Мелодична лінія у скрипки повільно піднімається вгору та змальовує ніжний, тендітний образ. Досягнувши кульмінації (звук es третьої октави) – тема опускається донизу і затихає на фоні домінантової гармонії.

Головна партія викладена у формі періоду, що складається з двох речень та будується на виразній темі широкого дихання (Див. приклад №3). Вона прикрашена форшлагами, що надають їй витонченості, а її наспівний, ліричний і поетичний характер створює алузію спокою та задумовності. Мелодія розгортається поступово, динаміка переважає *mf*, що сприяє природному розвитку фразування. Акомпанемент прозорий та вальсopodobний, в його основі прості гармонічні функції тоніки, субдомінанти й доміаннти. Однак, невелике відхилення у *D-dur* утворює тональний зв'язок з I частиною.

Друге речення повторної побудови, однак значно розширюється: мелодична лінія набирає розвитку, стає більш впевненою та стверджувальною. Фактура в акомпанементі сповнюється підголосками, а синкопований метроритм додає внутрішнього хвилювання.

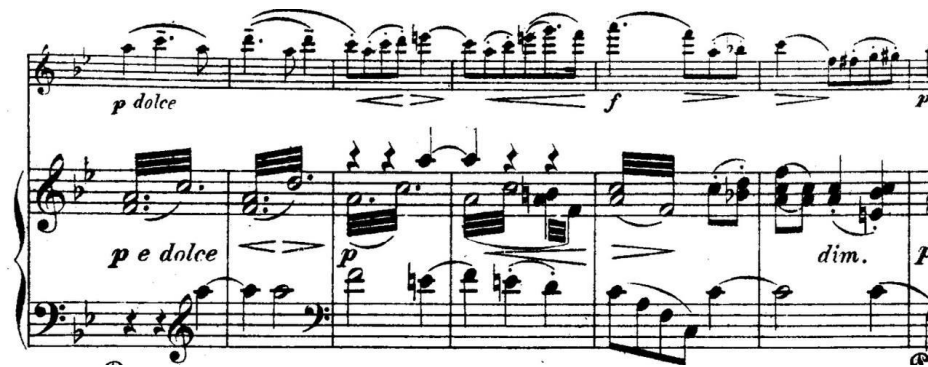


Прик. 3. II частина, головна партія

Сполучна партія будується на регістрових переключках у партії солюючої скрипки, а легатність поступово змінюється на портато і спікато. Поява уривчастих штрихів додає музичному матеріалу драматичності, однак навіть попри це вона не втрачає своєї ніжності й тендітності. Відхилення у *g-moll*, ходи по звуках тонічного мінорного тризвуку та зменшені гармонії вносять сумний, елегантний образ та емоційне напруження. Однак, кульмінація припадає на модуляцію у тональність *F-dur* та супроводжується виходом скрипки-соло у високий діапазон й надає цьому моменту яскравості та експресії.

Побічна партія повертає попередню наспівність, кантиленність та широке дихання, однак будується на новому тематичному матеріалі (Див. приклад №4).

Мелодична лінія викладається у високому регістрі, що викликає алузії до пасторальних картин, споглядання природи. Трепетність, витонченість та мрійливість образу досягається за допомогою тремоло у партії оркестру, в основі якого тонічний тризвук F-dur. З точки зору архітекτονіки, побічна партія написана у формі періоду, що складається двох речень повторної побудови, а також є доповнення.



Прик. 4. II частина, побічна партія

Розгортання мелодичної лінії є досить стриманим: супроводжується тихою динамікою, підголоском в акомпанементі та поступовою виразністю. Досягнувши своєї кульмінації на нюансі *f*, динаміка поступово спадає і музичний матеріал повторюється ще раз. Друге речення повторюється без особливих змін, проте із підходом до кульмінації мелодія отримує інше гармонічне обрамлення – модуляція у *a-moll* раптово змінює барву і приносить тужливий образ. Класичне половинне кадансування плавно переходить в доповнення: в партії скрипки-соло звучать трелі, а в акомпанементі з'являються зменшені гармонії, що додають внутрішнього хвилювання і вносять напружений, навіть дещо драматичний характер. Однак, із наближенням модуляції у попередню тональність F-dur повертається початкова ліричність і замріяність.

Заклучна партія за обсягом є невеликою; вона виконується в партії оркестрового tutti та будується на матеріалі вступу. З точки зору гармонії переважають функції тонічного тризвуку з оберненням та домінантового

септакорду. Раптова модуляція у тональність Des-dur вносить просвітлення та м'якість, що викликає алузії до недосяжного, далекого образу.

Вступ солюючої скрипки знаменує початок епізоду, що будується на новому контрастному матеріалі. Попередній задумливий та мрійливий характер враз зникає. В акомпанементі з'являється акордова фактура, яка надає стрункості і зібраності. Натомість, музичний матеріал втрачає стійкість. Короткі відхилення створюють наступний тональний план: H-dur, E-dur, g-moll, Es-dur, F-dur. Мелодична лінія у скрипки-соло вносить патетичний, сповнений енергії характер: пунктирний ритм, октавні ходи, арпеджіо, стрімкі гамоподібні пасажі, акценти та уривчасті штрихи демонструють переможний та героїчний образ. Внутрішнього хвилювання додає тріольний метро-ритм, що змінюється синкопами. Проте, тривалий домінантовий предикт вносить заспокоєння, характер викладу знову стає мирний та урівноважений.

Реприза сонатної форми динамічна та досить компактна. Перше речення головної партії відтворюється без змін та відразу переходить у побічну, яка, в свою чергу, проводиться точно як і в експозиції, лише в основній тональності B-dur (сполучна і заключна партії відсутні). Початковими залишаються і динаміка, фактура, гармонія, характер та образний зміст повторюваного музичного матеріалу.

Завершується II частина невеликою кодою, що будується на матеріалі головної партії та має світлий, легкий, мрійливий настрій. В останньому пасажі «проблискує» підвищений IV ступінь, що є ознакою лідійського ладу – однією з визначальних особливостей скандинавської музики.

III частина Rondo scherzando – є життєрадісним, енергійним завершенням концертного циклу. Як і в найкращих зразках класичних та романтичних концертів, вона витримана у формі рондо-соната та слугує підсумком всієї масштабної композиції. Темп викладу досить швидкий, проте не квапливий, що підсилює загальний ефект блискучого фіналу. Будується на новому матеріалі та не має інтонаційного, тематичного чи образного зв'язку з попередніми частинами; викладається в тональності D-dur – однойменній до основної d-moll.

Попередня кантиленність, наспівність та меланхолійність поступаються місцем грайливості, активності та енергійності.

Перед експозиційним розділом наявний невеликий вступ, який відразу вводить у святковий характер твору: фанфарні інтонації оркестру перегукуються із октавними фігураціями у партії соло-скрипки на фоні домінантової функції, що створюють бадьорий образ.

Головна партія, яка виконує роль рефрену, написана у простій тричастинній формі (ABA1), що диктує її чітку структуру (Див. приклад №5). Власне, початковий розділ А витриманий у формі періоду та складається з двох речень неповторної побудови. Мелодична лінія викладається шістнадцятими тривалостями у високому регістрі, будується на блискучих арпеджіюваних ходах та широких стрибках, що наділяє її танцювальним характером. Акценти на слабій долі викликають алюзії до стрибків, що додає музиці легкості. Варто зауважити, що в партії оркестру переважають бурдонні витримані квінти, що натякають на народні витoki матеріалу.



Прик. 5. III частина, головна партія (рефрен)

Друге речення розділу А будується на новому матеріалі та модулює у тональність домінанти A-dur. Як в партії скрипки, так і в акомпанементі з'являється акордова фактура, надаючи музиці масштабності та урочистості.

Середній розділ В теж написаний у формі періоду та складається з двох речень повторної побудови, які відтворюються у тональностях d-moll та F-dur.

Тут на мить з'являється журливий настрій, однак через активний темп викладу та пунктирний ритм цей сум скоріше є вдаваним. Мелодичну лінію підтримує простий акомпанемент, що ґрунтується на функціях тоніки, субдомінанти та домінанти.

Реприза A1 є скороченою, оскільки відтворюється лише перше речення. Проте загальний характер залишається танцювальним та життєрадісним, а заключна каденція рефрену демонструє віртуозність сольної партії, адже переважають широкі стрибки та комбіновані штрихи.

Сполучна партія будується на матеріалі головної та проводиться в оркестровому tutti. Вона є тонально нестійкою, секвенційні ходи створюють багатий тональний план: D-dur, fis-moll, cis-moll, h-moll, E-dur, A-dur. Мелодична лінія не є яскраво вираженою, натомість на перший план виходить акордова фактура. Штрих *marcato*, синкопований метро-ритм, акценти на слабій долі, переривчастість паузами та контрастна динаміка сприяють невинному руху вперед, додають музиці драматизму, підкреслюють імпульсивність та динамічність розвитку. Після модуляції у A-dur вступає солююча скрипка: її мелодична лінія є виразною і ліричною, однак вона звучить у двічі гармонічному виді a-moll, що знову вносить сумний і задумливий настрій.

Тема виходить у високий регістр і ніби зависає на звуці «е». Динаміка поступово зростає і враз народжується нова тема. Поява побічної партії (перший епізод) переносить слухача у зовсім інший вимір (Див. приклад №6). Її мелодична лінія виразна й розкішна, змальовує ніжний і тендітний образ. Стриманіший темп натякає на серйозний, розповідний та споглядальний характер. Трепетності додає гармонічна послідовність: T6 – VII6 – VI6 – D6, що виконується на фоні тонічного органного пункту в оркестровому супроводі. Темп викладу побічної партії помірний, тональність A-dur (з рефреном утворюється тоніко-домінантове тональне співвідношення).



Прик. 6. III частина, побічна партія (перший епізод)

Побічна партія, як і головна написана у простій тричастинній формі АВА1. Перша її частина витримана у формі періоду та складається з трьох речень повторної побудови. Кожне з них має однаковий початковий мотив, однак подальший розвиток відрізняється. Зокрема, друге речення містить невелике відхилення у E-dur та будується на повторенні мелодичного звороту, а третє відтворюється на найтихішій динаміці – нюансі *p*, що не порушує загальну ідилію.

Середня частина В побічної партії повертає танцювальний та активний характер, проте будується на новому контрастному тематичному матеріалі, хоч і викладається в тональності A-dur. Мелодична лінія втрачає виразність і наспівність, пришвидшується темп; домінують фігурації шістнадцятими тривалостями, а широкі стрибки, стрімкі гамоподібні пасажі, акценти на слабкі ноти та рух подвійними нотами демонструють легкість, грайливість і безтурботність.

Реприза А1 простої тричастинної форми побічної партії є скороченою, адже відтворюється лише перше речення в оркестровому tutti, що відразу переходить у заключну партію. Вона є невеликою за обсягом, будується на матеріалі рефрену. Мелодія не чітко виражена, переважає «прес» фактури: октавні ходи у партії низьких струнних та мідних духових інструментів обігрують тоніку й тонічний тризвук, а легкі гострі акорди у партії скрипок і дерев'яних духових будуються на «миготінні» гармонічних функцій домінанти й тоніки. З модуляцією у D-dur вступає солююча скрипка: її блискучі фігурації, в основі яких приховане двоголосся тонічного тризвуку враз налаштовує слухача

на початковий характер головної партії-рефрену, яка проводиться у повному обсязі без змін у тональності D-dur.

Перехід-зв'язка до наступного розділу форми рондо-соната демонструє модуляцію у h-moll, яка здійснюється через гармонічну функцію зменшеного септакорду. У партії скрипки з'являються його звуки: «ais-cis-e-g», що розкидані по різних октавах, створюючи ефект просторовості. Додаткові морденти і акценти на слабу долю посилюють динамічну напругу, надаючи фразі гостроти. Однак, поява домінанти пом'якшує звучання і готує до появи нової теми.

Епізод (як і у класичних традиціях форми рондо-сонати) будується на контрастному матеріалі, що демонструє експресивний та драматичний образ. Зазначений композитором характер *con fuoco* лише посилює пристрась, інтенсивність та поривчастість музичного матеріалу. Мелодична лінія виразна, виклад у низькому регістрі на струні «g» та комбіновані штрихи додають речитативності і вагомості. Гармонічний вид h-moll, прозорий супровід, різкі динамічні перепади, форшлаги, акцентований пунктирний ритм та сфорцандо викликають алузії до чоловічого танцю. Загалом, епізод написаний у формі періоду типу розгортання, за своїм обсягом він є невеликим, однак створює різку полярність до попереднього матеріалу; тональність викладу – h-moll.

Перехід солюючої скрипки у верхній регістр і рух по низхідних секвенціях нагадує інтонації зітхання і повертає ніжний, тендітний образ. Відбувається модуляція у тональність IV ступеню спорідненості – Fis-dur. Як і в експозиції, матеріал ніби зависає, затримується на звуці «cis», що символізує перехід до заключного розділу форми.

Реприза рондо-сонати є скороченою, адже відтворюється лише побічна партія. Вона повністю зберігає структуру, характер та образний зміст, лише варіюється тонально – частини A та B простої тричастинної форми проводяться у тональності Fis-dur, а реприза A1 – вже в основній D-dur.

Завершується III частина масштабною кодою, що будується на матеріалі рефрену (компенсуючи таким чином його відсутність у репризі). Вона має віртуозний і блискучий характер, домінують стрімкі гамоподібні пасажі,

арпеджіо, приховане двоголосся, різкі перепади динаміки, акцентований синкопований метро-ритм і трелі. В партії оркестру переважають бурдонні тонічні квінти, що змінюються октавними ходами. Кода випромінює танцювальний, святковий, урочистий характер, підсумовуючи весь концерт і залишаючи у слухача відчуття яскравого, тріумфального завершення.

2.3 Інтерпретаційно-виконавський аналіз Скрипкового концерту Нільса Гаде скрипалями Каєм Лаурсеном та Крістіною Астранд

Концерт для скрипки з оркестром d-moll op. 56 Нільса Гаде є одним із визначних творів данської музичної спадщини та займає щільне місце у концертному репертуарі півночі. Зокрема, вивчення інтерпретаційних підходів до виконання цього твору дає змогу не лише краще зрозуміти його стилістичні та образні особливості, але й оцінити різні виконавські традиції та техніки.

Для проведення інтерпретаційно-виконавського аналізу було обрано двох відомих скрипалів-виконавців Скандинавії – Кая Лаурсена (у супроводі симфонічного оркестру Південної Ютландії, диригент Оле Шмудт) та Крістіну Астранд (у супроводі філармонійного оркестру Тампере, диригент Йон Сторгордс). Обидва музиканти відзначаються глибоким розумінням національного музичного стилю, проте їхні індивідуальні підходи до трактування концерту Н. Гаде відрізняються.

Оскільки дослідження базується виключно на аудіозаписах виконань, аналіз зосереджується на аспектах звуковидобування, артикуляції, динаміці, фразуванні та темпових співвідношень. Фізичні сторони виконання, зокрема постава, рухи та міміка виконавців залишаються поза межами цього дослідження через відсутність відеоматеріалу. У даному підрозділі буде здійснено детальний порівняльний аналіз двох виконань, що дозволить простежити відмінності у стилістиці, технічному підході та інтерпретаційній концепції Скрипкового концерту Нільса Гаде.

Кай Лаурсен (1924-1996) – видатний датський скрипаль. Він закінчив Королівську Данську консерваторію по класу скрипки, після чого розпочав свою

кар'єру в Данському королівському оркестрі. Майже 15 років Кай Лаурсен був першою скрипкою Гетеборзького симфонічного оркестру, а з 1965 по 1989 року – Симфонічного оркестру Північної Ютландії. Окрім роботи в оркестрах, він активно виступав як соліст, приділяючи особливу увагу саме данській національній скрипковій традиції. Його внесок увінчаний серією з десяти дисків «Данські скрипкові концерти», яка включає 26 творів XVIII-XX століть, 23 з яких були зіграні вперше.

Крістіна Астранд (1969) – видатна сучасна данська скрипалька Скандинавії. Її репертуар охоплює широкий спектр музики – від класичних шедеврів до сучасних творів. Вона є концертмейстером Національного симфонічного оркестру Данії та активно виступає як солістка й камерний музикант. К. Астранд відома своєю пристрасстю до сучасної музики, виконуючи твори сучасних композиторів з усього світу. Зокрема, багато сучасних датських композиторів присвятили їй свої композиції. Окрім того, виконавиця займається відкриттям та популяризацією забутих шедеврів данської музики. За свій внесок у поширенні датської музики за кордоном вона була номінована на музичну премію Північної ради у 2019 році. Її концертний репертуар включає класичні скрипкові концерти композиторів всіх епох [17].

Виконання концерту Каєм Лаурсеном характеризується такими особливостями [52].

В першій частині концерту Оле Шмудт (диригент симфонічного оркестру Південної Ютландії) бере темп, ближчий до *Moderato*, нівелюючи цим зазначений композитором *Allegro con fuoco*. Такий підхід надає вступу більш зрівноваженого, навіть камерного характеру. Оркестр ретельно виконує всі динамічні відтінки, однак характер *dolce* є досить стриманим і «холодним». Перед вступом соліста виконується невелике *ritenuto*, яке не позначене в нотах. Кай Лаурсен вступає в динаміці *mf*, він виконує внутрішні агогічні відхилення, що додають його грі пластичності. Його трактування відзначається м'якістю і

певною інтимністю звучання, що помітно в нюансах та довгому фразуванні. Штрих стакато він виконує досить «розмито», а пунктирний ритм звучить м'яко і зв'язно, наближаючи виклад головної партії до співучої кантилени, що відповідає характеру *dolce*. Варто зауважити, що на аудіозаписі добре чути переходи виконавця в позицію, які він виконує за рахунок ковзання лівої руки по грифу, що з одного боку додає певної романтичної експресивності, а з іншого – дещо порушує плавність мелодичної лінії.

Друге речення головної партії Кай Лаурсен починає з динаміки *pp* і поступового збільшує її за рахунок натиску смичка на струну. Всі акценти він виконує м'яко і без активної атаки, а штрих стакато інтерпретує як відділене деташе, що сприяє загальному ліричному характеру. Рух *crescendo*, що будується на мотивах секвенції скрипаль грає *ritu mosso*, що додає висхідній фразі природності та відчуття «польоту». Доповнення до головної партії він виконує в зазначеному композитором нюансі *f*, але при цьому уникає надмірної експресії та напористості. Простежується увага до пропорційності фраз, а активна кистьова вібрація збагачує темброву палітру. Коли соліст виходить у діапазон третьої-четвертої октав, оркестр сходиться на нюанс *p*, що робить солюючу партію дуже виразною. Виконуючи сполучну партію, оркестр ретельно виконує всі штрихи, дотримується зазначеної динаміки; кожен інструмент в потрібний момент проводить свою мелодичну лінію. Коли ж оркестр сходиться на м'яке *piano*, Кай Лаурсен продовжує розвиток тематичного матеріалу, вміло керуючи динамікою та довгими фразами. У кульмінації він змінює підхід до атаки звуку: синкоповані сексти виконуються з більшою різкістю, що додає драматизму. Кожну тривалість він філірує.

Побічну партію скрипаль виконує без особливих особистих відхилень. Він дотримується всіх позначень, штрихів, динаміки, зберігає фразу, тож можна вважати, що К. Лаурсен «погоджується» із композиторським замислом. Проте, при появі тріольного руху його стакато знову набуває дещо іншої інтерпретації – звучить не гостро і відділено, а наближено до деташе, через що характер не відповідає *leggero*, а навпаки, стає більш драматичним. Однак, всі стрімкі пасажі

попри технічні труднощі соліст грає блискуче, в ніжному та ліричному характері. Зміну образу вносить проведення заключної партії в оркестровому tutti, що звучить святково та урочисто.

Розробковий розділ у виконанні Кая Лаурсена характеризується стрімким рухом вперед, при цьому темп викладу набуває виразного характеру *Allegro con fuoco*. Активна техніка звуковидобування, нашароване фразування та внутрішні динамічні відтінки сприяють досягненню пристрасного, експресивного характеру. Відчутна зміна загальної емоційної палітри: якщо в експозиції домінувала стриманість, то в розробці розкривається гаряча образність. Тут знаходять своє місце активні, гострі акценти, через швидкий темп штрих стакато стає наближеним до спікато. Синкоповані подвійні ноти соліст виконує відокремлено одна від одної за допомогою енергійного маркато, що в результаті підсилює драматичний ефект.

Варто зауважити, що першу каденційну вставку Кай Лаурсен грає дуже стрімко, не затримуючись на зазначених ферматах, що створює легкий і безтурботний характер та справді нагадує подих холодного північного вітру. Він постійно зберігає динаміку *f*, попри зазначений композитором нюанс *p*. Окрім того, соліст не витримує паузу перед октавним «відлунням», зв'язуючи цих два контрастних епізоди. Сам ефект «відлуння» виконавець досягає за рахунок флажолету, що створює пасторальний образ. Остання ферматна зупинка не отримує достатнього розкриття: К. Лаурсен раптово розвиває наступний матеріал у драматичному характері. Друга каденційна вставка виконується аналогічно, як і перша: на одному динамічному рівні, без затримки на ферматах, що нівелює контраст між двома епізодами. Це рішення з одного боку забезпечує цілісність викладу, а з іншого – зменшує відчуття внутрішнього розвитку. Октавні ходи, що виступають зв'язкою до репризи, соліст виконує із чутним глісандо, що створює додатковий драматизм, який не зовсім є доречним в цьому місці.

Репризний розділ в інтерпретації Кая Лаурсена зберігає багато рис з експозиції, що надає викладу цілісності та пропорційності. Нема суттєвих змін

щодо технічних чи динамічних аспектів, лише дещо відрізняється характер. Варто зауважити, що повертається початковий, дещо стриманий темп *Moderato*. Обидва речення головної партії звучать на нюансі *mf*, що робить її впевненою і стверджувальною. Побічна партія несе аналогічний характер, з більш виразною артикуляцією: пунктирний ритм і відривисті штрихи звучать гостріше, з активною атакою.

Попри технічні труднощі, кода у виконанні К. Лаурсена демонструє легку і ніжну образність, однак акценти він виділяє вже перебільшено, що викликає відчуття перевантаженості.

Друга частина концерту в інтерпретації соліста відзначається швидшим темпом, аніж *Andantino*, що впливає на загальний настрій. Така інтерпретація порушує ідилію спокійного, врівноваженого образу, який композитор, ймовірно, волів передати. Варто зауважити, що вже спочатку оркестр вступає заголосно: досить «відвертий» звук і відсутність внутрішнього фразування нівелює таємничий і ліричний образ. Мелодична лінія головної партії у виконання К. Лаурсена звучить надзвичайно виразно, але її розвиток відбувається надто «прямолінійно» через використання одноманітного динамічного рівня (переважно нюанс *f*). Можливо, це спричинено через старий запис.

Як і в першій частині, всі відривисті штрихи в інтерпретації соліста звучать м'яко, що створює ніжний образ. Такий варіант інтерпретації має свої переваги, оскільки навіть через рухливий темп викладу зберігається кантиленність й наспівність. Лише в сполучній партії соліст сходить на нюанс *p*, як зазначено в партитурі. Стакато під лігою звучить делікатно, наближено до штриху портато. Однак, кульмінаційний момент і перехід до побічної партії соліст виконує чітко ритмічно, не відділяє його цезурою від попереднього матеріалу. Також, він не сходить на *diminuendo* та в прямому сенсі «влітає» в побічну партію, яка теж має зашвидкий темп викладу.

Новий матеріал соліст виконує з рухом вперед, природньо розвиваючи фрази. Його агогічні відхилення добре «вписуються» у загальну музичну логіку та сприяють виразності виконання. Стакато під лігою він практично ігнорує,

виконує все зв'язно, акценти на четвертних тривалостях трактує як деташе. Такий варіант інтерпретації побічної партії є доречним і виправданим, адже на перший план виходить пісенне начало мелодичної лінії.

При виконанні епізоду Кай Лаурсен проявляє особливу зосередженість, що відчувається у чіткій артикуляції та ритмічній чіткості. Попри гру на одному динамічному рівні, він логічно вибудовує фрази, веде мелодичну лінію до своєї кульмінаційної точки. Знову ж, всі відривисті штрихи і акценти він замінює на деташе; вкінці епізоду перед репризою витримує нюанс *mf* та робить невелике *ritenuto*, що забезпечує плавний перехід між двома розділами форми.

Реприза проводиться у дещо стриманішому темпі порівняно з експозицією, динамічна палітра є багатшою і насиченішою, з добре прослуханими *crescendo* та *diminuendo*, які надають фразуванню додаткової виразності. Останній звук соліст витримує досить довго та поступово філірує його. Варто зауважити роль оркестру в цій частині: музиканти ретельно дотримуються нюансу *p* та не перевантажують мелодичну лінію скрипаля, особливо у високому регістрі. Така узгодженість між солістом та оркестром створює витончену збалансовану звукову текстуру.

В третій частині Кай Лаурсен не бере надто швидкий темп, що відповідає зазначеному композитором *Allegro, ma non troppo*. Такий вибір забезпечує чіткість викладу, однак позбавляє певної граційності, грайливості та легкості, які традиційно асоціюються з віртуозним фіналом романтичного концерту.

При викладі рефрену не відчувається різниці між комбінованими штрихами – вони обидва звучать без контрасту, м'яко і навіть дещо мляво. Артист також ігнорує акценти на сильні і слабкі долі (або ж виділяє їх не достатньо активно). У середньому розділі головної партії кожную долю він виконує відділено одна від одної, наближаючи виклад до штриху маркато; динаміку постійно витримує *mf*. Підхоплюючи сполучну партію, соліст змінює загальний характер: синкопи та пунктирний ритм звучать вже доволі активно та енергійно. Звук «е», який тричі повторюється, соліст виконує однаковою динамікою *f*, що нівелює підготовку до наступного матеріалу.

Побічна партія в інтерпретації скрипаля звучить відповідно до композиторського замислу Нільса Гаде. Соліст ретельно дотримується всіх динамічних, штрихових, й технічних аспектів загалом, дещо сповільнює темп. У середньому розділі він демонструє загальний танцювальний характер, тріоль виконує наближено до штриху рікошет, що створює танцювальність та святковий настрій. Стакато (яке б у швидшому темпі виконувалося б як спікато) звучить як деташе, що змінює артикуляційну подачу музичного матеріалу, однак не суперечить загальному музичному контексту.

Повторне проведення рефрену Кай Лаурсен інтерпретує аналогічно, як і в початковому варіанті, що забезпечує єдність форми, але не додає варіативності. Важливим моментом є зв'язка до епізоду, побудована на зменшеному тризвуччі: тут артист демонструє певну інтонаційну неточність. Він використовує притерте до струни деташе, що дещо перевантажує загальну звукову масу.

При проведенні епізоду відчувається яскравий контраст до всього попереднього матеріалу. Соліст дотримується всіх технічних та динамічних особливостей, добре структурує внутрішні фрази, демонструє чітку артикуляцію, що сприяє логічному розвитку музичної думки. Його виконання вирізняється ясністю та зібраністю, що особливо помітно у швидких пасажах. Однак, при грі тризвучних акордів прослуховується переважно верхній звук, у той час як нижні ноти звучать слабше або зовсім губляться в загальній фактурі. Через відсутність відеозапису складно визначити, чи це свідомий виконавський вибір, спрямований на виокремлення мелодичної лінії, чи ж наслідок не достатньо якісного звукозапису.

Побічну партію у репризі артист інтерпретує так само, як і в експозиції, включаючи її середню частину. В коді Кай Лаурсен бере швидкий, жвавий темп, що надає фіналу енергійного та святкового характеру. В цьому розділі деташе нарешті трансформується у спікато, що значно більше відповідає загальному настрою всього концерту та додає виконавській трактовці легкості та блиску. Динамічний розвиток тут теж більш варіативний, що створює ефект яскравого завершення твору.

Виконання концерту сучасною данською скрипалькою Крістіною Астранд вирізняється стрункістю, стриманістю та логічною послідовністю [53]. Її інтерпретація позначена вишуканістю, точністю та глибоким розумінням музичного матеріалу. На відміну від Кая Лаурсена, вона бере швидший темп в першій частині, демонструючи відповідний характер *con fuoco*, що надає музиці напруги й енергії. Оркестр не робить заповільнення перед вступом солістки, що сприяє створенню єдиної тематичної лінії.

Головна партія у виконанні Крістіни Астранд звучить легко і невимушено, кожен звук наповнений сенсом і відповідністю композиторського замислу. Артистка ретельно дотримується всіх позначень в партитурі, що свідчить про її високий рівень виконавської культури. Штрих стакато вона подає гостро, але м'яко, в характері *dolce*. Акцентовані тривалості вона інтерпретує наближено до маркато. Загалом, головна партія в її виконанні характеризується патетичністю та пристрасністю. Разом з тим, артистка зберігає ритмічну точність і не робить жодних агогічних відхилень.

Синкоповані подвійні ноти солістка виконує з притиском смичка на кінець звучання тривалості, підкреслюючи таким чином сильні та відносно-сильні долі. Кожна з них звучить окремо, проте завдяки поступовому посиленню динаміки створюється внутрішня побудова фрази.

Побічна партія постає емоційно-стриманою, але водночас ліричною та наспівною. Крістіна Астранд демонструє вишукане володіння динамікою в межах від *pp* до *mf*. Вона уникає надмірної «відвертої» гучності, натомість кожен звук залишається виразним і змістовним. Технічно складні пасажі звучать блискуче, а нюанс *fz* вона подає із активною атакою на початок звуку, «в струну». Акценти знову наближені до маркато, проте весь матеріал звучить легко і політно.

У розробці солістка не вдається до особливих особистих змін, вона ретельно дотримується всіх композиторських вказівок щодо динаміки, нюансу та штрихів. Завдяки цьому музичний матеріал звучить надзвичайно виразно і визвучено, чітко артикуляційно. Попри пристрасний характер, в її інтерпретації

відчувається кантиленність і співучість. Каденційні вставки Крістіна Астранд виконує *ad libitum*, демонструючи свободу та індивідуальність у фразуванні. Вона «зависає» на опорних ферматних нотах, філіруючи звук. Артистка робить деякі агогічні темпові відхилення: низхідні пасажі вона починає із легкою відтяжкою, а опускаючись вниз – наганяє темп. Перед октавним відлунням (яке виконується флажолетами) скрипалька витримує невелику цезуру, підкреслюючи логічну завершеність музичної думки. Останній звук вона витримує на тривалій ферматі, даючи йому можливість повністю «відзвучати». Аналогічно вона трактує і друге проведення каденційної вставки.

У репрізі як головна, так і побічна партії зберігають своє звучання відповідно до експозиції, без суттєвих змін. Це підкреслює пропорційність форми та створює відчуття стабільності в музичному розвитку.

В коді увага солістки зосереджена переважно на технічних аспектах виконання, тому виконання позбавлене надмірної емоційної експресії. Динамічний розвиток залишається в межах *mf*, що в окремих моментах призводить до того, що оркестр «перекриває» звучання сольної скрипки. Водночас, технічна майстерність Крістіни Астранд залишається на найвищому рівні: кожен пасаж «відточений», штрихи чіткі й артикульовані, а звукова палітра вивірена до дрібниць.

Інтерпретація другої частини концерту звучить максимально наближено до композиторського замислу. Від початку витримується зазначений темп – *Andantino*, що сприяє природному викладу виразної кантилени. Під час проведення головної партії не чути зміни смичка, завдяки чому мелодія набуває безперервності та вибудовується в одну протяжну лінію. Артистка вибудовує фразування за допомогою динамічних хвиль, поступово збільшуючи нажим смичка. Її акценти глибокі та м'які, а стакато під лігою вона інтерпретує наближено до портато, що забезпечує збереження кантиленності й зв'язності викладу. Музичний матеріал звучить у ніжному та ліричному характері. Хроматичний пасаж, що слугує зв'язкою до побічної партії, солістка виконує на

diminuendo. А останню тріоль вона майже непомітно розширює, що додає логічності переходу та відокремленості двох контрастних тем.

Сама ж побічна партія проводиться надзвичайно делікатно та зв'язно. Друге речення К. Астранд починає з нюансу *pp*, що додає музиці відчуття трепетності. Позначений рискою звук під лігою вона робить опорним у фразі. Кульмінаційні моменти на *f* артистка виконує стримано, уникаючи надмірної відкритості звуку. Вкінці побічної партії вона робить невелике *ritenuto*, що логічно завершує музичну думку. Варто зауважити, що скрипалька не використовує надмірної кистьової вібрації, що підкреслює її емоційну стриманість.

Епізод після оркестрового *tutti* набуває патетичного та драматичного характеру, що перегукується з експозиційним розділом I частини. Пунктирний ритм солістка виконує струнко і пружно, акценти – з гострою атакою. Натомість, стакато вона інтерпретує як деташе, що на противагу уривчасті вносять контрастну ліричність і ніжність. Перед репризним розділом вона вводить *ritenuto*, та найбільше затримується на останньому звуці, який виконує без акценту. Це не є логічно, адже головна партія починається із затакту, тому третя доля мала би виконуватися в темпі. Однак, такий варіант інтерпретації аж ніяк не шкодить загальному викладу матеріалу.

Репризу солістка виконує як і експозицію, без особливих змін, з дотриманням всіх технічних, штрихових та динамічних особливостей. Перед кодою вона ігнорує всі акценти, натомість використовує широке, повнозвучне деташе. В передостанньому такті солістка робить невелике логічне *ritenuto*, відокремлюючи кожен звук один від одного. Попри високий регістр, вона досягає нюансу *p*, що демонструє її майстерне володіння звуковою палітрою.

На відміну від Кая Лаурсена, Крістіна Астранд третю частину виконує у скорішому темпі, що дозволяє їй швидкі технічні місця грати штрихом спікато. Це надає музиці танцювального характеру, легкості та грайливості. Акценти вона робить дуже делікатно, без надмірної гостроти, зберігаючи витонченість.

Попри уривчастість, солістка зв'язує всі тривалості, вибудовує фразу в одну плавну лінію, майстерно демонструє динамічну палітру та тембр інструменту.

Пунктирний ритм у сполучній партії попри акценти звучить вже м'яко, без надмірної різкості. Варто зауважити, що перехідний звук «е» вона дещо відтягує, використовуючи цей момент як засіб комунікації з диригентом і оркестром, допомагаючи їм зорієнтуватися в темпових змінах перед наступним розділом.

Побічну партію артистка використовує без зазначених акцентів, натомість надає їй пластичності за допомогою варіативної динаміки: кожне з трьох речень вона проводить у різному «забарвленні». На довгих тривалостях вона використовує активну вібрацію та нарешті надає звучанню теплоти й експресії.

У середній частині побічної партії відновлюється початковий темп, що сприяє збереженню структурної цілісності твору. Тріолі виконуються легким і пружним спікато, що додає рухливості й енергійності звучанню. К. Астранд з високою точністю дотримується всіх інших аспектів виконання, зберігаючи початковий авторський задум. Без інтерпретаційних змін вона повторює проведення рефрену. Зв'язка, що будується на шістнадцятих тривалостях у виконанні солістки проводиться стрімко і «блискуче», з точною інтонацією. Вона дещо перебільшено виділяє першу долю, щоб не «губити» відчуття пульсу.

Епізод К. Астранд інтерпретує абсолютно точно до композиторського замислу. Чітка артикуляція, нюанс *f* та глибокий нажим смичка на струну сприяють характеру *con fuoco*. Всі три звуки в акордах прослуховуються, однак «головним» є верхній, оскільки він в мелодії.

В коді артистка «розганяє» темп до *Vivace*. Штрих спікато звучить надзвичайно пружно і артикульовано, відтак створюється блискучий і святковий характер.

ВИСНОВКИ

Інструментальна музична культура Скандинавії є унікальним феноменом, що сформувався на перетині народних традицій та впливів європейських музичних напрямів. Її історичний розвиток сягає глибоких коренів, пов'язаних із фольклорною спадщиною доби вікінгів. Окрім того, важливу роль у становленні інструментальної музичної культури північних відіграли народні інструменти, серед яких особливо вирізняються хардангерфеле та нікельхарпа.

З розвитком професійного музичного мистецтва скандинавські країни поступово увійшли в загальноєвропейський музичний простір, засвоюючи технічні й стильові особливості бароко, класицизму та романтизму.

Зокрема, данська музика в епоху романтизму увібрала в себе як загальноєвропейські тенденції, так і притаманні національні риси. Вона розвивалася під впливом німецької музичної традиції, зокрема творчості Л. Бетховена, К. М. Вебера, Ф. Мендельсона та Р. Шумана, однак зберігала власну ідентичність завдяки використанню народних мотивів, ритмів та гармонічних особливостей. Зокрема, данська музика вирізняється плавними кантиленними лініями та спокійним, меланхолійним характером; переважає мінорний лад. Композитори епохи романтизму у симфонічній та інструментальній музиці часто використовували пентатонічні звороти, що додає архаїчного звучання. Вона менш експресивна, ніж, наприклад, німецька чи французька музика XIX століття, і разом з тим схильна до м'якшої, елегантної виразності. Деякі мелодії мають повторювану структуру, що бере свої початки від народного музикування. Окрім того, композитори часто вводили танцювальні ритми, зокрема синкопи та акценти на слабій долі, а також використовували прості гармонічні структури. У професійній данській музиці поширене застосування ходів паралельних терцій та секст у супроводі, часто зустрічаються лади народної музики та бурдонність.

На відміну від більш насиченого і драматичного симфонізму німецького романтизму, данська музика часто характеризується прозорою фактурою і

стриманою динамікою, що створює відчуття легкості та строгості водночас. Багато національних композиторів залишалися вірними класичним формам, намагаючись зберегти структурну чіткість у своїх творах. Це особливо помітно у творчості Нільса Гаде, який наслідував Ф. Мендельсона, однак дотримувався більш збалансованої форми та стриманішого емоційного забарвлення. З точки зору образності переважали картини природи, пасторалі, пейзажі рідної країни. В музичній мові данських композиторів відчувається спокій і внутрішня рівновага, властиві північному світогляду.

Хоча твори Нільса Гаде не зазнавали впливу політичної чи культурної цензури, він так і не досяг рівня популярності своїх німецьких колег – Фелікса Мендельсона чи Роберта Шумана. Втім, його внесок у розвиток данської музичної культури є неоціненними, адже митець проклав шлях для композиторів наступних поколінь.

Загалом, проаналізувавши музичну мову всієї композиції, можна зробити висновок, що Скрипковий концерт Нільса Гаде є зразком романтичного інструментального концертного циклу, в якому синтезуються віртуозність, ліризм та драматична виразність. Жанрово-стилістичні особливості твору відображають впливи доби романтизму: широкий мелодизм, насичена гармонічна палітра (але проста), оркестрова барвистість та гнучка драматургія.

Від німецької культури композитор запозичив стрункість та чіткість форми, багатошарове оркестрове письмо, епічність симфонічного мислення та ідею наскрізного розвитку тематичного матеріалу, що проявляється у варіативності мелодії, їхній трансформації упродовж всіх частин. Вплив традицій Фелікса Мендельсона простежується в прозорості фактури та тонкому відчутті мелодизму, що часто наближається до вокальної кантилени. Варто зауважити, що оркестровий супровід відіграє не лише роль акомпанементу, а й рівноправного учасника музичного розвитку.

Від скандинавської музичної традиції Нільс Гаде запозичив мелодичну виразність, емоційну стриманість та національний колорит. Бурдонні педалі, тональні співставлення, колористичні гармонічні прийоми, типові скандинавські

лади, споглядальний характер, пасторальні картини – все це підкреслює емоційну напруженість і сприяє розвитку драматургії.

Таким чином, Концерт для скрипки d-moll, op.86 Нільса Гаде поєднує європейську романтичну традицію із національними скандинавськими елементами, що надає твору специфічного стилістичного забарвлення та виразності.

Для інтерпретаційно-виконавського аналізу було обрано записи двох видатних скандинавських скрипалів – Кая Лаурсена (у супроводі Симфонічного оркестру Південної Ютландії під керівництвом Оле Шмідта) та Крістіну Астранд (разом із Філармонічним оркестром Тампере під орудою Йона Сторгордса). Обоє музикантів глибоко розуміють національні особливості музичного стилю, однак їхні інтерпретаційні підходи до виконання концерту Нільса Гаде суттєво різняться.

Інтерпретація Кая Лаурсена вирізняється ліричністю, гнучкістю фразування та рівністю метро-ритму, що помітно впливає на загальний характер інтерпретації концерту. Соліст виважено підходить до вибору темпів та штрихової організації. Однак, в окремих моментах його виконання бракує артикуляційного й динамічного контрасту, а також відокремленості між розділами форми.

Виконання Крістіни Астранд характеризується експресивністю, та стриманістю водночас. Її інтерпретація Скрипкового концерту Нільса Гаде насичена яскравими артикуляційними нюансами, що додає виразності кожній музичній фразі. Вона майстерно підкреслює контрастні теми, робить їх більш відокремленими та рельєфними. Темпова організація в її виконанні є дещо гнучкішою, зокрема 1 і 3 частини звучать у швидших темпах, а 2 – дещо повільніше, ніж в Кая Лаурсена. За допомогою цього вона досягає відривистих штрихів та природного розгортання музичної думки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бичварова С. Співець ельфів і тролів // Коли мовчать слова. Кн. 2. Київ: Муз. Україна, 1969. С. 3–14.
2. Блик О. Роль співця у києворуській та скальдичній поезії доби Середньовіччя // Літературознавчі обрії: вип. 17. С. 90-92. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/38361/18-Blik.pdf?sequence=1> (дата звернення 12.10.2024).
3. Блуме Ф. Романтика // Епохи історії музики в окремих викладах: у 2 ч. Ч. 2. Одеса: Будівельник, 2004. С. 124–188.
4. Вірування та писемність скандинавів. URL: <https://sites.google.com/view/history-of-the-middle-ages/R3/1/2> (дата звернення 24.09.2024).
5. Володченко Ж. Типові тенденції у розвитку музичної культури України і Фінляндії (включно з XX століттям) // Етнічна історія народів Європи: вип. №5. Ніжин, 2000. С. 64-68.
6. Загоруйко Ю. Норвегія. Бйорнсон. // Дзеркало тижня: Міжнародний громадсько-політичний тижневик. 2010. № 23. 18–25 червня. URL: https://zn.ua/ukr/SOCIUM/norvegiya_byornson.html (дата звернення 13.03.2025).
7. Пахаренко В. Романтизм як відкриття людини // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Житомир, 2013. № 71. С. 205–209.
8. Синяк Л. Музичний театр Бйорнстєрне Бйорнсона та Едварда Гріга: становлення і розвиток національних художніх традицій: дис. канд. Мистецтвознавства: 17.00.03; Київ. нац. муз. академія України. – Київ, 2019. С. 25-64.
9. Скрипка Хардангера Мартіна Кліффа: Епітомічна норвезька культурна ікона. URL: <https://ukrayinska.libretexts.org/%D0%93%D1%83%D0%BC%D0%B0%>

[D0%BD%D1%96%D1%82%D0%B0%D1%80%D0%BD%D1%96 %D0 %BD%D0%B0%D1%83%D0%BA%D0%B8/%D0%9C%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE/%D0%9A%D0%BD%D0%B8%D0%B3%D0%B0](#) (дата звернення 17.09.2024).

10. An Introduction to Nordic Music. URL: <https://medium.com/@themusicgarden/an-introduction-to-nordic-music-44b17fd27c86> (дата звернення 07.10.2024).
11. Ben-Amos D. The idea of folklore: an essay. P. 11-17. URL: <https://repository.upenn.edu/server/api/core/bitstreams/eda73928-58eb-4691-aad4-4e3b642c60cd/content> (дата звернення 23.12.2024).
12. Bengtson Price S. The Nordic Romantic: a contextualized study of Niel`s W. Gade`s Sonata №2 in D minor, Op. 21a, for viola and piano. Dissertation Doctor`s of Musical Arts. Boston university, 2023. 111 p.
13. Bjornson B. Arnljot Gelline / ed. By W. M. Payne. N. Y. : the American–Scandinavian foundation, London : Humphrey Milford Oxford Univercity Press, 1917. 155 p.
14. Bø G. Nation Building and Folklore in Norway 1840-1905. University of Oslo. P. 173-183.
15. Carl Nielsen. URL: <https://carlnielsen.org/en> (дата звернення 03.02.2025).
16. Concerto for violin and orchestra in D moll, op. 47. URL: <https://sofiaphilharmonic.com/en/works/jean-sibelius-concerto-for-violin-and-orchestra-op-47/> (дата звернення 30.01.2025).
17. Cristina Astrand. URL: <https://christinaastrand.dk/en/> (дата звернення 16.03.2025).
18. Dahlhaus C. Nineteenth-Century Music. Berkeley, Los Angeles: Univ. of California Press, 1989. 418 p.
19. Dietrich Buxtehude And The North German School. URL: <https://outhere-music.com/de/alben/dietrich-buxtehude-and-north-german-school> (дата звернення 14.11.2024).

20. Einstein A. Music in the Romantic Era. London: J. M. Dent and Sons LTD, 1947. 371 p.
21. Encyclopedia Britannica: Carl Nielsen. URL: <https://www.britannica.com/biography/Carl-Nielsen> (дата звернення 03.02.2025).
22. Encyclopedia Britannica: Niels Gade. URL: <https://www.britannica.com/biography/Niels-Gade> (дата звернення 18.02.2025).
23. Evolution of Swedish Folk Music. URL: <https://swedishpress.com/evolution-of-swedish-folk-music/> (дата звернення 27.01.2025).
24. Fredrik Pacius, Oskar Merikanto and Jean Sibelius: Finnish Music Nationalism. URL: <https://interlude.hk/fredrik-pacius-oskar-merikanto-and-jean-sibelius-finnish-music-nationalism/> (дата звернення 23.12.2024).
25. Goss Glenda Dawn. The Violin Concerto, ed. The Sibelius Companion. Westport: Greenwood Press. 1996. P. 103-146.
26. How has vikings music changed over time. URL: <https://www.fleetdjradio.com/posts/how-has-vikings-music-changed-over-time> (дата звернення 30.10.2024).
27. How musical were the Vikings? URL: <https://www.followthevikings.com/discover/culture/music> (дата звернення 04.10.2024).
28. Johan Helmich Roman. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Johan_Helmich_Roman (дата звернення 28.01.2025).
29. Johan Svendsen. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Johan_Svendsen (дата звернення 27.01.2025).
30. Knust M. 20th-century Music in Sweden. An Overview. Linnaeus University, 2018. P. 31 - 41.
31. Kolltveit G. Studied of Ancient Nordic Music. P. 145-171.

32. Krabbe N. The Reception of Gade, Hartmann and Nielsen: Three Danish Classics and the Role of the Scholarly Edition,” *Fontes Artis Musicae* 52, no. 2 (2005): 118.
33. Larnach C. A Journey Through the History of Music in Sweden. URL: <https://www.forecastmusicgroup.com/post/a-journey-through-the-history-of-music-in-sweden> (дата звернення 11.10.2024).
34. Lindblad and Olander Symphony. URL: <https://musicweb-international.com/classRev/2001/Oct01/Lindblad.htm> (дата звернення 04.02.2025).
35. Loliwa S. The Finnish Music. URL: https://www.academia.edu/14369222/The_Finnish_Music (дата звернення 21.12.2024).
36. Mats J. Rhythm into Style: Studying Asymmetrical Grooves in Norwegian Folk Music. The University of Oslo, 2009. 292 p.
37. Mogens Pedersøn. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Mogens_Peders%C3%B8n (дата звернення 28.11.2024).
38. Music of the Viking Age. URL: <https://www.hurstwic.com/history/articles/literature/text/music.htm> (дата звернення 21.11.2024).
39. Musikipedia: hardangerfele. URL: <https://www.musikipedia.dk/leksikon/hardangerfele> (дата звернення 01.10.2024).
40. Niels Gade: 200th Birthday Celebration. URL: <https://interlude.hk/niels-gade-composer-of-the-month/> (дата звернення 18.02.2025).
41. Niels Wilhelm Gade (1817-1890). URL: <https://mahlerfoundation.org/mahler/contemporaries/niels-wilhelm-gade/> (дата звернення 01.12.2024).
42. Nordic folk music. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Nordic_folk_music (дата звернення 12.09.2024).

43. Nordic Lullabies: A Guide to Traditional Scandinavian folk instruments.
URL: <https://www.hatching-dragons.com/en-gb/blog/nordic-lullabies-a-guide-to-traditional-scandinavian-folk-instruments> (дата звернення 11.03.2025).
44. Reviving Ancient Scandinavian Music. URL: <https://hum.byu.edu/reviving-ancient-scandinavian-music> (дата звернення 26.09.2024).
45. Sibelius and his world. URL: https://fishercenter.bard.edu/wp-content/uploads/2022/01/2011Sibelius_BMF.pdf (дата звернення 19.11.2024).
46. Sondej T. Music of the North: The Sounds of Finland. URL: <https://releasepeace.org/music-of-the-north-the-sounds-of-finland/> (дата звернення 23.12.2024).
47. Strings of the North. URL: <https://folkways.si.edu/strings-north-national-instruments-sweden-norway-finland/world-sounds/music/article/smithsonian> (дата звернення 15.11.2024).
48. The Musical Bridge – Scandinavian Music. URL: <https://www.perennialmusicandarts.com/post/the-musical-bridge-scandinavian-folk-music> (дата звернення 17.12.2024).
49. The reception of Gade, Hartmann and Nielsen: three Danish classics and the role of the scholarly edition. URL: <https://www.jstor.org/stable/23510381> (дата звернення 31.10.2024).
50. Timo V.: Jean Sibelius Works: Concerto for Violin and Orchestra Op. 47. Wiesbaden, Germany: Breitkopf & Härtel, 2014, p. 5-12.
51. Traditional / folk music of Finland. URL: <https://folkcloud.com/folk-music-by-country/finland> (дата звернення 21.12.2024).
52. <https://www.youtube.com/watch?v=EB7olMXhxSo> (дата звернення 17.03.2025).
53. <https://www.youtube.com/watch?v=lecOb2MKYl8> (дата звернення 17.03.2025).